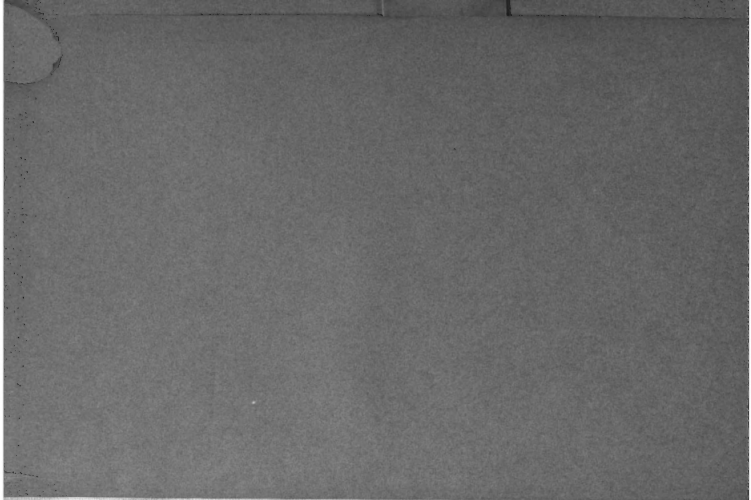
Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert

Richard Muther

Digitized by Google

Digitized by Google



GESCHICHTE DER MALEREI

IM

NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

Digitized by Google

GESCHICHTE

DER

MALEREI

IM

XIX. JAHRHUNDERT

VON

RICHARD MUTHER

DRITTER BAND

MIT 442 ILLUSTRATIONEN

MÜNCHEN
G. HIRTH'S KUNSTVERLAG
1894

Digitized by Google

- 22879 -

ASTOR LIBRARY
APR
11
1894
NEW YORK

DRUCK VON KNORR & HIRTH, MÜNCHEN. — AUTOTYPIEN VON
OSCAR CONSÉE, MÜNCHEN.

Digitized by Google

Inhalt.

Einleitung.

IV. Die Maler des Lebens.

Seite.

34. Frankreich. 7
Bastien-Lepage, L'hermitte, Roll, Raffaelli, de Nittis, Ferd. Heilbuth, Alb. Aublet, Jean Béraud, Ulysse Butin, Ed. Dantan, Henri Gervex, Duez, Friant, Goeneutte, Dagnan-Bouveret. — Die Landschafter: Seurat, Signac, Anquetin, Angrand, Lucien Pissarro, Pointelin, Jan-Monchablon, Montenard, Dauphin, Rosset-Granget, Emile Barau, Damoye, Boudin, Dumoulin, Lebourg, Victor Binet, René Billotte. — Die Porträtmaler: Fantin-Latour, Jacques Emile Blanche, Boldini. — Die Zeichner: Chéret, Willette, Forain, Paul Renouard, Daniel Vierge.

35. Spanien. 56
Von Goya bis Fortuny. Mariano Fortuny. Officielle Bestrebungen zur Pflege der Geschichtsmalerei. Geringer Einfluss Manets. Die Spanier bleiben auch in ihren Bildern aus dem modernen Leben Fortunisten. Francisco Pradilla, Casado, Vera, Manuel Ramirez, Moreno Carbonero, Ricardo Villodas, Antonio Casanova y Estorach, Benliure y Gil, Checa, Francisco Amerigo, Viniegra y Lasso, Mas y Fondevilla, Alcazar Tejedor, José Villegas, Luis Jimenez, Martin Rico, Zamacois, Raimundo de Madrazo, Francisco Domingo, Emilio Sala y Francés, Antonio Fabrés.

36. Italien. 75
Fortunys Einfluss auf die Italiener, besonders auf die Schule von Neapel. Domenico Morelli und seine Nachfolger. Fr. P. Michetti, Edoardo Dalbono, Alceste Campriani, Giacomo di Chirico, Rubens Santoro, Edoardo Toffano, Giuseppe de Nigris. — Vorherrschen des Kostümbildes. Venedig: Favretto, Lonza. Florenz: Andreotti, Conti, Gelli, Vinea. — Die vereinzelte Stellung Segantinis. — Sonst überwiegt noch die Anekdotenmalerei. Chierici, Rotta, Vannuttelli, Monteverde, Tito. Weshalb sich die Weiterentwicklung der modernen Kunst überhaupt weniger auf romanischem als auf germanischem Boden vollzog.

37. England. 93
Allgemeine Charakteristik der englischen Malerei. Die Ausläufer des Classicismus: Frederick Leighton, Prinsep, Poynter, Alma Tadema. — Japonisirende Tendenzen: Albert Moore. — Das Thierbild mit antiker Staffage: Briton Rivière. — Die alte Genremalerei erfährt durch George Mason und Frederick Walker eine Umgestaltung im Sinne des Naturalismus. — George H. Boughton, Phil. H. Calderon, Marcus Stone, G. D. Leslie, P. G. Morris, John R. Reid, Frank Holl. — Die Porträtisten: Ouless, J. J. Shannon, James Sant, Charles W. Furse, Hubert Herkomer. — Die Landschafter. Zickzackentwicklung der englischen Landschaftsmalerei: Auf den Schultern Constables und Turners erhebt sich die Schule von Fontainebleau und der französische Impressionismus, während England unter Führung der Prae-

Digitized by Google

Seite.

rafaeliten nach der entgegengesetzten Seite abschwenkt, bis es von Frankreich die Anregung erhält, auf den alten Weg zurückzukehren. Cecil Lawson, James Clarke Hook, Vicat Cole, Colin Hunter, John Brett, Inchbold, Leader, Corbett, Ernest Parton, Marc Fisher, John White, Alfred East, J. Aumonier. — Die Seemaler: Henry Moore, W. L. Wyllie. — Die Bedeutung Venedigs für die englische Malerei: Clara Montalba, Luke Fildes, W. Logsdail, Henry Woods. — Französische Einflüsse: Dudley Hardy, Stott of Oldham, Stanhope Forbes.

38. Belgien. 153

Wie von 1800—1830 David, von 1830—1850 Delaroche, so beherrscht von 1850—1870 Courbet die belgische Malerei. Charles de Groux, Henri de Braekeleer, Constantin Meunier, Charles Verlat, Louis Dubois, Jan Stobbaerts, Leop. Speekaert, Alfred Stevens, De Jonghe, Baugniet, die Gebrüder Verhas, Charles Hermans. — Die Landschafter lenken zuerst in die Bahnen der Fontainebleauer und der Impressionisten ein. Uebersicht über die Geschichte der belgischen Landschaftsmalerei. Van Asche, Verstappen, Marnette, Lauters, Jacob-Jacobs, Kindermans, Fourmois, Schampheleer, Roelofs, Lamorinière, de Knyff. Hippolyte Boulenger und die Société libre des Beaux Arts. Théodore Baron, Jacques Rosseels, Joseph Heymans, Coosemans, Asselbergs, Verstraete, Frans Courtens. — Die Thiermaler: Verboeckhoven, Alfred Verwee, Parmentier, De Greef, Leemputten, Léon Massaux, Marie Collaert. — Die Marinemaler: Clays, A. Bouvier, Leemans, A. Baertsoen, Louis Artan. — Die Porträtisten: Emile Wauters, Liévin de Winne, Agneesens, Lambrichs. — Allgemeine Charakteristik der belgischen Malerei.

39. Holland. 177

Wodurch sich die holländische Malerei von der belgischen unterscheidet. Vorgeschichte der holländischen Kunstbestrebungen. Koekkoek, van Schendel, David Bles, Hermann ten Kate, Pienemann, Nuijen, Weissenbruch, Bosboom, Schelfhout, Taurel, Waldorp, Kuytenbrower. — Josef Israels, Chr. Bisschop, Gerk Henkes, Albert Neuhuys, Ad. Artz, Pieter Oyens, Isaak Israels. — Die Landschafter: Jongkind, Jacob und Wilhelm Maris, Anton Mauve, H. W. Mesdag, De Haas, Apol, Klinkenberg, Bastert, Roelofs, Blommers, Storm vans Gravesande, Tholen, Fr. Duchattel, Koldeweg, P. J. Gabriel. — Die Blumen- und Stilllebenmalerei: M. Rosenboom, J. Sande-Bakhuyzen. — Symbolistische Tendenzen: Jan Toorop.

40. Dänemark. 198

Verwandtschaft der dänischen Malerei mit der holländischen. Vorgeschichte der dänischen Kunstbestrebungen. Chr. Wilh. Eckersberg und seine Bedeutung. Die Eckersbergschule: Rörbye, Bendz, Sonne, Christen Köbke, Roed, Küchler, Const. Hansen. Vilhelm Marstrand. Italien und der Orient: J. A. Krafft, Ernst Meyer, Petzholdt, Niels Simonsen. — Die nationale Bewegung der 40er Jahre führt die Malerei in die Heimath zurück. Einfluss Höyens. Jul. Exner, Frederik Vermehren, Chr. Dalsgaard. Ihre Intimität im Gegensatz zu der herkömmlichen Genremalerei. Die Landschafter: Joh. Thomas Lundbye, Carlo Dalgas, Peter Christian Skovgaard, V. Kyhn, Gotfr. Rump. Die Marinemaler Emanuel Larsen, Frederik Sörensen, Anton Melbye. Ihre Bedeutung und ihre technischen Mängel. — Carl Bloch setzt an die Stelle dieser unbeholfenen, aber national selbständigen eine äusserlich glänzende, aber weniger eigenartige Malerei. Gertner, Elisabeth Jerichau-Baumann, Otto Bache, Vilhelm Rosenstand, Axel Helsted. — Seit der Pariser Ausstellung 1878 bildet sich die junge Schule, die mit reichen technischen Ausdrucksmitteln versehen zugleich die Eckersberg'sche Tradition intim zärtlicher Beobachtung wieder aufnimmt. Peter S. Kröyer, Laurits Regner Tuxen, Aug. Jerndorff, Viggo Johansen, Carl Thomsen, H. N. Hansen, Otto Haslund, Irminger, Engelsted. Lauritz

Digitized by Google

Seite.

Ring, Erik Henningsen, Fritz Syberg. Die See- und Fischermaler: Michael und Anna Ancher, Locher, Thorolf Pedersen. Die Landschafter: Viggo Pedersen, Philipsen, Thorwald Niss, Zacho, Gotfred Christensen, Julius Paulsen. Die »freien Aussteller«: Joachim und Niels Skovgaard, Th. Bindesböll, Agnes Slott-Möller, Harald Slott-Möller, J. F. Willumsen, V. Hammershöy, Johan Rohde, G. Seligmann, Karl Jensen.

41. Schweden. 262

Vorgeschichte der schwedischen Kunstbestrebungen. Die Classicisten: Per Krafft, Fredrik Westin, Elias Martin. — Erweiterung des Stoffgebietes durch den Romantismus: Plageman, Blommér, Fahlcrantz, Wilhelm Palm, Egron Lundgren. — Anfänge der heimischen Volksmalerei: Soedermark, Sandberg, Dahlström, Per Wickenberg, Karl Wahlbom, Aug. Lindholm, Amalia Lindegren, Nils Andersson. — Die düsseldorfische Periode: Karl d'Uncker, Bengt Nordenberg, Vilhelm Wallander, Anders Koskull, Aug. Jernberg, Ferd. Fagerlin. — Seit der Pariser Weltausstellung 1867 gehen die Schweden nicht mehr nach Düsseldorf, sondern nach Paris und München. Periode der Kostümmalerei und des altmeisterlichen Colorismus: Joh. Kristoffer Boklund, Joh. Fredrik Hoeckert, Marten Eskil Winge, Aug. Malmström, Georg v. Rosen, Jul. Kronberg, Carl Gustav Hellquist, Gustav Cederström, Nils Forsberg. — Die Landschafter: Marcus Larsson, Alfred Wahlberg, G. Rydberg, Edv. Bergh. — Seit der Pariser Weltausstellung 1878 vollzieht sich der letzte Umwandlungsprocess, der die jungen Schweden in die Bahnen des Impressionismus lenkt. Die Pariser Schweden: Hugo Salmson, Aug. Hagborg, Vilhelm van Gegerfelt, Karl Skanberg, Hugo Birger. — Die in die Heimath Zurückgekehrten werden die Begründer einer neuen national-schwedischen Kunst. Charakter dieser Kunst im Gegensatz zur dänischen. Die Landschafter: Per Ekström, Nils Kreuger, Karl Nordström, Prinz Eugen, Robert Thegerström, Olof Arborelius, Axel Lindmann, Alfred Thörne, John Kindborg, Johan Krouthén, Adolf Nordling, Johan Ericson, Edv. Rosenberg, Ernst Lundström. — Die Thiermaler: Wennerberg, Brandelius, Georg Arsenius, Bruno Liljefors. — Die Figurenmaler: Axel Kulle, Alf Wallander, Axel Borg, Johan Tirén, Allan Oesterlind, Oscar Björck, Carl Larsson, Ernst Josephson, Georg Pauli, Richard Bergh, Anders Zorn.

42. Norwegen. 304

Vorgeschichte der norwegischen Kunstbestrebungen. J. C. Dahl und seine Bedeutung. Knud Baade, Fearnley, Frich. — Die düsseldorfische Periode: Adolf Tidemand, Hans Gude, V. St. Lerche, Hans Dahl, Carl Hansen, Niels Björnson Möller, Aug. Cappelen, Morten-Müller, Ludwig Munthe, E. A. Normann, Knud Bergslien, Nicolai Arbo. — Seit der Mitte der 70er Jahre wird München, seit 1880 Paris die hohe Schule der norwegischen Kunst. Die in Deutschland und Paris Gebliebenen: M. Grönvold, J. Ekenaes, Carl Frithjof-Smith, Grimelund. — Die nach Hause Zurückgekehrten werden die Begründer einer national-norwegischen Kunst. Otto Sinding, Niels Gustav Wentzel, Jörgensen, Kolstoe, Christian Krohg. Christian Skredsvig, Eilif Peterssen. Die Landschafter: Johan Theodor Eckersberg, Amandus Nilson, Fritz Thaulow, Gerhard Munthe, Dissen, Skramstadt, Gunnar Berg, Edv. Diriks, Eylof Soot, Carl Uckermann, Harriet Backer, Kitty Kielland, Hansteen. — Die Illustration: Erik Werenskiold. Die finländische Kunst: Edelfelt.

43. Russland. 324

Die Anfänge der russischen Malerei im 18. Jahrhundert: Lewitzky, Rokotow, Borowikowsky. Die Periode des Classicismus: Egorow, Ugrümow, Andreas Iwanow, Theodor Tolstoi, Orest Kiprensky. Die ersten Soldaten- und Bauernmaler: Orlowsky, Wenezianow. Die Historienmaler: Brülow, Bassin, Schamschin, Kapkow, Flawitzky, Moller, Hendrik Siemiradzky,

Digitized by Google

Seite.

Bruni, Neff. Realistische Reaction: Alexander Iwanow, Sarjanko. Die Genremaler: Sternberg, Stschedrowsky, Tschernyschew, Morosow, Iwan Sokolow, Trutowsky, Timm, Popow, Shurawlew, Fedotow. — Die Ankläger: Perow, Pukirew, Korsuchin, Prjanischnikow, Sawitzky, Lemoch, Werestschagin. — Die Landschafter: Stschedrin, Lebedew, Worobiew, Rabus, Lagorio, Horawsky, Bogoliubow, Mestschersky, Aiwasowsky. Tschernezoff, Galaktionow, Schischkin. Baron Klodt, Orlowsky, Fedders, Wolkow. Wassiliew. Lewitan, Kuindshi, Sawrassow, Sudkowsky, Wassnetzow, Albert Benois, Swjetoslawsky. — Das naturalistische Figurenbild: Swertschkow, Peter Sokolow. Die Wanderer: Iwan Kramskoi, Constantin und Wladimir Makowsky, Tschistjakow, Schwartz, Gay, Surikow, Elias Répin.

44. Amerika. 366

Vorgeschichte der amerikanischen Kunstbestrebungen. Die ersten in England thätigen Amerikaner: Benjamin West, John Singleton Copley, Gilbert Stuart Newton, Charles Robert Leslie. Die ersten einheimischen Porträtisten: Gilbert Stuart, Charles Wilson Peale, Joseph Wright, Loring Charles Elliot. Die grosse Malerei: John Trumbull, Washington Allston, Emanuel Leutze. Die Genremalerei: William Sydney Mount. Die Landschafter: Thomas Cole, Alb. Bierstadt, John B. Bristol, Fr. E Church, J. F. Kensett, Sanford R. Gifford, James Fairmann, die Gebrüder Morgan, William Morris Hunt. — Die Amerikaner in Paris: Henry Mosler, Carl Gutherz, Frederick A. Bridgman, Edwin Weeks, Harry Humphrey Moore, Julius L. Stewart, Charles Sprague Pearce, William T. Dannat, Alexander Harrison, Walter Gay, Eugène Vail, Walter Mac Ewen. — Die Amerikaner in Holland: Gari Melchers, George Hitchcock. — Die Amerikaner in London: John Singer Sargent, Henry Muhrmann. — Die Amerikaner in München: Carl Marr, Charles Frederick Ulrich, Robert Koehler, Sion Wenban, Orrin Peck, Hermann Hartwich. — Die Amerikaner in der Heimath. Die Maler des Neger- und Indianerlebens: Winslow Homer, Alfred Kappes, G. Brush. Die Gründung der Society of American Artists: Walter Shirlaw, George Fuller, George Innes, Wyatt Eaton, Dwight William Tryon, J. Appleton Brown, die Gebrüder Moran, L. C. Tiffany, John Francis Murphy, Childe Hassam, Julian Alden Weir, H. W. Ranger, Bisbing, Davis, George Innes jun., J. C. Brown, J. M. C. Hamilton, Ridgway Knight, Robert William Vonnoh, Charles Edmund Tarbell. — Einfluss Whistlers: Kenyon Cox, W. Thomas Dewing, Julius Rolshoven, William Merrit Chase.

45. Deutschland. 406

Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Malerei seit Menzel und Leibl. Die Landschafter hatten zuerst die Verbindung mit Fontainebleau vermittelt. Adolf Lier, Adolf Staebli, Otto Fröhlicher, Josef Wenglein, Louis Neubert, Carl Heffner. Die Münchener Ausstellung 1879 bringt die Bekanntschaft Manets und Bastien-Lepages. Max Liebermann. Die übrigen Vertreter der neuen Kunst in Berlin: Franz Skarbina, Friedrich Stahl, Hans Herrmann, Hugo Vogel, Walter Leistikow, Reinhold Lepsius, Curt Herrmann, Lesser Ury, Ludwig Dettmann. — Wien. — Düsseldorf: Arthur Kampf, Ed. Kämpffer, Ol. Jernberg. — Stuttgart: Otto Reiniger, Robert Haug. — Hamburg: Thomas Herbst. — Karlsruhe: Gustav Schönleber, Hermann Baisch, Fr. Kallmorgen, Rob. Poetzelberger. — Weimar: Theodor Hagen, Baron Gleichen-Russwurm, L. Berkemeier, R. Thierbach, P. Baum. — München: Bruno Piglhein, Albert Keller, Frhr. v Habermann, Graf Leop. Kalckreuth, Gotth. Kuehl, Paul Hoecker, H. Zügel, Vict. Weishaupt, L. Dill, L. Herterich, Wacław Szymanowski, Hans Olde, A. Langhammer, Leo Samberger, W. Firle, H. v. Bartels, W. Keller-Reutlingen u. A. Die Illustratoren: René Reinicke, H. Schlittgen, Hengeler, Wahle.

Digitized by Google

Seite.

V. Die Neuidealisten.

46. Das Wesen des Neuidealismus. 444

Nachdem der Naturalismus gelehrt, die Eindrücke der äussern Wirklichkeit selbständig zu verarbeiten, gehen Einige dazu über, auch den Eindrücken des eigenen Innern in freischöpferischer, von den alten Meistern unabhängiger Weise Gestalt zu geben.

47. England. 461

Von William Blake über David Scott zu Rossetti. — Rossetti und die Neupraerafaeliten. Edw. Burne-Jones, R. Spencer Stanhope, William Morris, J. M. Strudwick, Henry Holiday, Marie Spartali-Stillmann. — W. B. Richmond, Walter Crane, G. F. Watts.

48. Whistler und die Schotten. 522

Whistler als Schöpfer eines neuen coloristischen Idealismus. Adolphe Monticelli. Einfluss Beider auf die Schule von Glasgow. Vorgeschichte der schottischen Malerei seit 1729. Allan Ramsay, David Allan, Alexander und John Runciman, William Allan, Henri Raeburn, David Wilkie, John und Thomas Faed, Erskine Nicol, George Harvey, Alexander und Patrick Nasmyth, E. Crawford, Horatio Macculloch, John Phillip, Robert Scott Lauder, John Pettie, W. Orchardson, William Fettes Douglas, Robert Macgregor, Peter und Tom Graham, Hugh Cameron, Donavan Adam, Robert Macbeth, John Mac Whirter, George Reid, George Paul Chalmers, Hamilton Macallum. — Glasgow vollendet, was Edinburg begonnen hatte. Arthur Melville, John Lavery, James Guthrie, George Henry, Edward Hornell, Alexander Roche, James Paterson, Grosvenor Thomas, William Kennedy, Edward A. Walton, David Gauld, T. Austen Brown, Joseph Crawhall, Macaulay Stevenson, P. Macgregor Wilson, Coventry, Morton, Al. Frew, Harry Spence, Harrington Mann.

49. Frankreich. 569

Gustave Moreau. Puvis de Chavannes. Cazin, Mme. Cazin. Eugène Carrière, P. A. Besnard. Agache. Aman-Jean, M. Denis, Gandara, Henri Martin, Louis Picard, Ary Renan, Odilon Redon, Carlos Schwabe. — Die Parallelbewegung in Belgien: Félicien Rops, Fernand Khnopff.

50. Deutschland. 603

Arnold Boecklin, Franz Dreber, Hans von Marées, Hans Thoma. — Neuer Aufschwung der biblischen Malerei. Uebersicht über die vorausgegangenen Bestrebungen von den Nazarenern bis auf Munkacsy, E. v. Gebhardt, Menzel und Liebermann. — Fritz von Uhde. Andere Versuche: W. Dürr, W. Volz. — L. von Hofmann, Julius Exter, Franz Stuck, Max Klinger.

Literatur. 659

Verzeichniss der Abbildungen. 681

Künstlerverzeichniss. 723

Digitized by Google

NACHDEM der »Realismus« die moderne Malerei aus der Vergangenheit in die Gegenwart herübergeleitet, der »Impressionismus« coloristisch den Bann der Galerien gebrochen und für die neuen Stoffe die selbständige Farbenanschauung begründet hatte, beginnt jetzt die künstlich zurückgedämmte Fluth modernen Lebens in ihrem vollen Umfang in die Kunst einzudringen. Eine ganze Anzahl neuer Probleme war aufgetaucht, und eine rüstige Schaar moderner Geister war bereit, sie zu ergreifen und künstlerisch zu gestalten, Jeder nach seiner Art, seinem Können, seiner individuellen Erkenntniss und Kraft. Sie hatten, nachdem die Malerei des 19. Jahrhunderts ihr eigenes Thätigkeitsfeld gefunden, nicht mehr nöthig, nach entlegenen Stoffen zu suchen. Die frische Bewältigung des eigenen Natureindrucks trat an die Stelle des retrospectiven Geschmacks, der die fertige Formen- und Farbensprache der Alten als Vocabular zur Anfertigung neuer Kunstwerke benutzte. Die Natur selbst war ein Museum prächtiger Bilder geworden. Wie eine Erleuchtung, eine neue Offenbarung der Töne und Klänge, aus denen der Maler seine Symphonien zu bilden hätte, kam es über die Künstler. Sie lernten das Malerische und Poetische im engsten Familienkreise, unter den Beeten des einfachsten Gemüsegartens finden, hatten zum ersten Mal das naive Erstaunen vor der Wirklichkeit, die Freude der schrittweisen Entdeckung, der langsamen Eroberung der Welt.

Das Pleinair stand selbstverständlich zunächst im Mittelpunkt der Bestrebungen. Nachdem man so lange nur in braunen Tönen gemalt, war die strahlende Wunderwelt des flüssigen, freien Lichtes etwas so berauschend Neues, dass mehrere Jahre lang alle Bemühungen ausschliesslich darauf abzielten, die Sonne selbst wieder zu gewinnen, das helle, klare Tageslicht an die Stelle des allein-

Digitized by Google

herrschenden, luftlosen Halbdunkels zu setzen. In dieser sonnigen, licht- und luftfluthenden Helle wimmelte es von Problemen, liessen sich immer neue Farbenakkorde entdecken. Strahlen der Sonne, die blinkend durch die Blätter der Bäume rieseln; graugrüne, staubgeschwängerte, im Sonnenschein brütende Wiesen waren die ersten, einfachsten Themen.

Das vollständige Programm lautete jedoch nicht auf helles Malen, sondern überhaupt auf Erfassen der wahrheitlichen Farbe unter strengem Verzicht auf künstliches Einstimmen in einen überkommenen Ton. Nachdem man also das Tages- und Sonnenlicht malen gelernt, war die weitere Forderung, zu beweisen, dass das Exempel des Wahrmalens auch auf jede andere Aufgabe stimme. Denn das Licht ist wohl in der Sonne weiss, aber auch im Waldesdunkel, im Mondschein, im dämmernden Raum treibt es leuchtend und farbig zugleich sein Wesen. Die Nacht, der Nebel mit seinen wogenden, hineingewebten Geheimnissen ist ebenso reich an Schönheiten, als die strahlende Welt des flimmernden Sonnenscheins. Es war wohlthuend für's Auge, nach all der Sommersonne auf Wald und Wasser, in die gedämpfte, weiche, ruhige Luft eines Zimmers zu blicken. Auf die ältere, derbere Freilichtmalerei folgt die Vorliebe für Dämmerlicht, das mehr malerische Weichheit, eine sanftere Farbenharmonie und mehr Stimmung besitzt, als das klare Licht des Tages. Man beobachtet das Halbdunkel und sucht in ihm die gesteigerte Farbe, man schaut in die Schleier der Nacht und ergeht sich in einer Dunkelmalerei, die nur aus der Schule des Pleinairismus hervorgehen konnte. Denn dieses Dunkel ist zugleich luftig, ein Dunkel, in dem es webt, lebt und athmet. Malte man früher eine Nacht, so war Alles dick und undurchsichtig, von jenem in's Gelbliche spielenden Schwarz, wozu die Firnisskrusten alter Bilder verführten. Jetzt lernte man das geheimnissvolle Nachtleben ausdrücken, die bläulich graue Atmosphäre der Dämmerung wiedergeben. Handelt es sich um Figuren im Innenraum, so malt man die Circulation der Luft innerhalb der Gruppen, das, was Correggio das Ambiante, Velazquez Respiracion nannte. Dazu tritt das Studium der künstlichen Beleuchtung: der zarten, coloristischen Reize bunter Lampions, des flimmernden Gas- und Lampenlichtes, das durch die Glasfenster der Läden strömt, vibrirend die Nacht durchzuckt und auf den Gesichtern der Menschen in grellem Schein reflectirt. Unter diesen rein malerischen Gesichtspunkten vollzog sich die allmählige Erweiterung des Stoffgebietes.

Digitized by Google

So lang es sich um die Eroberung des Sonnenlichtes handelte, standen Schilderungen aus dem Arbeiterleben auf dem Lande und in den Städten im Mittelpunkt der Bestrebungen, weil sich an ihnen Anschauung und technische Mittel der neuen Kunst besonders erfolgreich erproben liessen. Zugleich trat die Malerei durch diese Bilder noch enger als bisher in Fühlung mit dem Pulsschlag der Zeit. In einer Epoche, wo der arbeitende Mensch als solcher, die politisch-sociale Culturbewegung in den Mittelpunkt des Interesses getreten war, musste auch in der Kunst das Arbeiterbild einen wichtigen Raum beanspruchen, und darin, dass die moderne Malerei nicht mehr gleichgültig von diesen Dingen fernblieb, liegt zugleich eine der besten Seiten ihres sittlichen Werthes. Als das Jahrhundert begann, waren nur Hector und Agamemnon kunstfähig, im Laufe der Entwicklung erwarben auch die Enterbten, die Mühseligen und Beladenen das Bürgerrecht. Vasari in der Stelle, wo er von den Madonnen des Cimabue spricht und sie mit den ältern byzantinischen vergleicht, meint fein, der florentinische Meister habe mehr »Herzensgüte« in die Kunst gebracht. Vielleicht werden die Historiker der Zukunft von der Malerei der Gegenwart das Gleiche sagen.

Die Vorliebe für die Enterbten war Anfangs sogar derart, die schlichte, rechtschaffene Proletariermalerei so ausschliesslich vorherrschend, dass man den Naturalismus, weil seine ersten, grossen Erfolge die Elenden und Verstossenen aufgesucht hatten, überhaupt ausserhalb der Armuth sich nicht vorstellen konnte und ernsthafte Kritiker in der Entdeckung des vierten Standes seine wichtigste That sahen. Selbstverständlich wäre die Armeleutmalerei als einziges Thätigkeitsfeld der neuen Kunst eine sehr einseitige Eroberung gewesen. Nicht der arbeitende Mensch allein durfte geschildert werden, das Zeitalter musste versuchen, den Inhalt seiner complicirten Lebensbedingungen gross und voll zusammenzufassen. Es begann überhaupt die lange entbehrte Schilderung des heutigen Menschen und der vom Strome des Lebens bewegten Gesellschaft. Wie Zola gleich im Beginne der Bewegung schrieb: »Der Naturalismus hängt nicht ab von der Wahl des Vorwurfs. Die ganze Gesellschaft ist seine Domäne, vom Salon bis zur Kneipe. Nur die Dummköpfe machen ihn zur Rhetorik der Gosse. Wir verlangen für uns die ganze Welt.« Alles ist zu malen: die Schmieden, die Bahnhöfe, die Maschinenhallen, die Arbeitsräume der Handwerker, die glühenden Oefen der Schmelzwerke, die officiellen Galas, die Salons, die Scenen des

Digitized by Google

häuslichen Lebens, die Cafés, Magazine und Markthallen, die Rennen und die Börse, die Clubs und die Bäder, die Restaurants mit theuern Preisen und die dumpfen Volksküchen, die Cabinets particuliers und der Chic der Premièren, die Rückkehr aus dem Bois und die Promenaden am Meeresstrand, die Bankhäuser und Spielhöllen, Casinos, Boudoirs, Ateliers und Sleepingcars, Ueberzieher, Monocles und rothe Fräcke, Bälle, Soiréen, Sport, Montecarlo und Trouville, die Hörsäle der Universitäten und das zauberische Strassengewimmel der Abende — die ganze Menschheit, welcher Gesellschaftsklasse sie angehören und welche Thätigkeit sie treiben mag, zu Haus, in den Hospitälern, in den Kneipen, im Theater, auf den Squares, in den ärmlichen Gassen und weiten elektrisch beleuchteten Boulevards. So warf die neue Kunst die Blouse ab und liess sich bald in der verschiedensten Tracht, zuletzt sogar im Smoking und Frack sehen. Das Rauhe, Rücksichtslose, das sie in der ersten Zeit gehabt und das in den zahlreichen Bauern-, Arbeiter- und Hospitalbildern seinen Ausdruck fand, wurde bis zum Idyllischen gemildert und besänftigt. Das in den ersten Jahren beliebte, überlebensgrosse Format konnte gleichfalls fallen, da es im Grunde nur aus der Concurrenz mit den Werken der Historienmalerei sich ergab. So lange jene grossen Bilder die Wände der Ausstellungen bedeckten, war eine neue Kunstrichtung, wenn sie durchdringen wollte, von vornherein zur nämlichen Grösse gezwungen. Das brauchte aber, seitdem die Historienmalerei endgültig begraben, keine Norm mehr abzugeben, man konnte zu einem kleineren, für intime Bilder geeigneteren Maassstab übergehen. An die Stelle der grellen Töne, in denen der Impressionismus geschwelgt, trat das Schummerige, Weiche, an die Stelle des Energischen, Kraftvollen das Sanfte, Milde, an die Stelle der grossen Formate das Kleine, Intime.

Das etwa ist die Entwicklung, die sich in den Jahren 1875 bis 1885 in allen Ländern Europas gleichmässig vollzog und ohne dass dabei von einer »Nachahmung der Franzosen« gesprochen werden könnte. Denn »Aehnlichkeit, ja Gleichheit des Stils und Geschmacks heisst noch nicht Abhängigkeit. Zu jeder Zeit liegen, bei räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen und Tendenzen ebenso wie Stoffe in der Luft und werden ohne äussere Berührung von mehr als Einem gefunden, ganz wie in der Wissenschaft Entdeckungen, in der Mechanik Erfindungen oft von Mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht

Digitized by Google

dem Folgenden ein Erbe latenter Kräfte, fortbildungsbedürftiger Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Unähnlichkeit von Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang erheblich grösser, als der Unterschied gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler sehen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füsse stellen, sehr unähnlich; Meister derselben Epoche aus verschiedenen Nationen, die nie von einander gehört, sehen einander oft zum Verwechseln ähnlich«. Diese Worte aus Justi's »Velazquez« genügen zur Entkräftung der patriotischen Befürchtungen, die aus der äussern Gleichmässigkeit der modernen Bestrebungen ein Aufgeben des Nationalitätsprincips, das Hereinbrechen charakterlosen Kunstvolapüks ableiteten.

Die Kunstgeschichte kennt keine nationalen Unterschiede in Stoffen und Technik. Die Stoffe entspringen der allgemeinen Civilisationsatmosphäre. Die technischen Errungenschaften aber sind wie alle neuentdeckten Wahrheiten Besitzthum der ganzen Welt. Jedes kunstgeschichtliche Handbuch lehrt, dass seit der Einführung des Christenthums alle grösseren, mächtigeren Bewegungen auf dem Gebiete der modernen romanisch-germanischen Welt nicht localisirt blieben, nicht auf ein Volk sich beschränkten, sondern sich ausbreitend die ganze civilisirte Welt ergriffen. Seit der altchristlichen Basilika und dem gothischen Dome waren die Stile nie Producte einzelner Nationen. Und in diesem Sinne ist auch die »neue Kunst«, die seit 20 Jahren Europa überfluthete, keine Erfindung der Franzosen, sondern eine freie selbständige Aeusserung des neuen Zeitgeistes. Nicht in Frankreich, überhaupt nicht hier und da zerstreut, in einzelnen Ländern trat ihr Geist auf, — ein einheitlicher Blutstrom sendete seine Verzweigungen nach Ost und West, nach Süd und Nord — in der Malerei wie auf andern Gebieten des Geisteslebens. In allen Literaturen tobten schon längst dieselben Kämpfe. Was man Zola bei den Parisern nannte, hiess in Russland Dostojewski, bei den Norwegern Ibsen, bei den Spaniern Echegaray, in Italien Verga. Wohl nur, weil die Franzosen in der Kunst das Volk der Initiative sind, weil sie in hervorragendem Grade das Talent besitzen, den Edelstein zu schleifen, einem Gedanken, einem Stoff erstmals die allgemeingültige, verständliche und anziehende Form zu geben, ging in der Malerei von ihnen die Revolution aus, während sie in der Literatur den Ruhm mit den Norwegern und Russen theilen.

Digitized by Google

Das Grundprincip der modernen Kunst bewirkte sogar, dass die nationalen Unterschiede jetzt weit mehr als früher sich geltend machten. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte überall die Tendenz geherrscht, das Individuelle, Besondere zu unterdrücken und einer allgemeinen Regel unterzuordnen. Die Maler aller Länder bewegten sich unter dem Commando der alten Meister ganz gleichmässig wie exercirende Soldaten. Dann — nach Courbets Lehre — war der Künstler Sklave der Natur gewesen. Man wollte einen Gegensatz zum Historischen und Imitirten und fing daher mit der Natur und seinen Augen von vorne an, so objectiv, als ob das Medium der menschlichen Seele vom Uebel sei, als ob der Mensch wie ein photographischer Apparat zu sehen im Stande wäre und sich selbst bei diesem Prozess zu Hause lassen könne. Der Naturalismus bezeichnete diesem Realismus gegenüber das Freiwerden der Individualität. Auch die Impressionisten lehnten jegliches Recept ab und stützten sich auf die Natur. Aber nicht wie Courbet wollte auf Kosten der künstlerischen Persönlichkeit. Vielmehr verlangten sie von dieser so gut wie Alles. Statt die Natur in ihrer platten Realität pedantisch abzuschildern, suchte man sie in flüchtigen Momenten farbigen Leuchtens und eindringlicher Poesie ihrer Wesenheit nach zu fassen, in Momenten, wo sie die Seele des eigenartig anschauenden Künstlers besonders zu erregen verstand. Das Temperament des Malenden, das für den Realisten ein nothwendiges Uebel, eine Gefahr für die Objectivität der Schilderung, ein Hinderniss in dem Bestreben, die volle Wahrheit zu erreichen gewesen war, wurde das Bestimmende im Kunstwerk. Das Temperament aber ist Sache des Blutes. Nachahmer kann also überhaupt nur das schwache Talent werden, an dem nichts verloren ist. Die Individualität des echten Künstlers löst sich nie von der Race los. Je rücksichtsloser er seinem eigenen Temperament folgt, desto deutlicher bringt er zugleich die Volksindividualität zum Ausdruck. Aus diesen Temperamentsverschiedenheiten der einzelnen Völker entspringen allein in der Kunst die nationalen Unterschiede. Sie unter diesem Gesichtspunkt zu kennzeichnen und danach jedem Lande Platz und Provinz in der Universalkarte der modernen Malerei anzuweisen, ist die Aufgabe des folgenden Abschnittes.

Digitized by Google

XXXIV.

Frankreich.

PARIS, das seit nunmehr hundert Jahren jederzeit die Losung für alle neuen Wendungen der gesammten europäischen Kunst ausgab, blieb noch immer an der Spitze der Bewegung: Die künstlerische Veranlagung des französischen Volkes, die hervorragende Schulung, die der Maler in Paris geniesst, befähigt ihn, jeder Wandlung des Geschmacks sofort mit Sicherheit und Leichtigkeit zu folgen. 1883, am Firnisstage des Salons, starb Manet, und schon im Vorwort, das er zu dem Katalog der nach dem Tode des Meisters veranstalteten Ausstellung schrieb, konnte Zola sagen: »Der Einfluss ist da, unleugbar und tiefer greifend mit jedem neuen Salon. Denkt Euch zwanzig Jahre zurück, ruft Euch jene schwarzen Salons in's Gedächtniss, in denen selbst die Studien des Nackten dunkel erschienen, als seien sie mit moderndem Staube bedeckt. In den grossen Rahmen badeten sich Historie und Mythologie in ganzen Lagen von Asphalt; nirgends ein Abstecher in's Gebiet der wirklichen Welt, zu dem Leben, zum vollen Lichte; kaum hier oder da eine kleine Landschaft, auf die ein Stückchen blauer Himmel schüchtern herniederzuscheinen wagte. Aber nach und nach sah man die Salons sich aufhellen, die Römer und Griechen von Mahagoni mitsammt den Nymphen von Porzellan verschwinden, während die Fluth von modernen, dem Alltagsleben entnommenen Darstellungen von Jahr zu Jahr wuchs, die Wände überschwemmte und sie mit ihren lebendigen Accenten in vollstes Sonnenlicht setzte. Das war nicht nur eine neue Zeit, das war eine neue Malerei, deren Streben nach dem vollen Lichte gerichtet war, die das Gesetz der Farbenwerthe achtete, jede Figur in voller Beleuchtung gab, auf ihrem Platze, nicht nach herkömmlicher Ueberlieferung in idealer Weise zurecht gestellt«.

Diese Wandlung angebahnt, die neuen Principien aus dem Experimentirungssaal in die Oeffentlichkeit, aus dem Salon des Refusés in den officiellen Salon eingeführt, ihnen die ersten Freunde im Pu-

Digitized by Google

Jules Bastien-Lepage.

blikum geworben zu haben, ist hauptsächlich *Bastien-Lepages* Verdienst. Was bei Manet noch experimentirend war, gewann in ihm ruhige Meisterschaft. Er ist der erste, der den kämpferischen Trotz der ungestümen Jugend überwunden und die schöne Wahrheit errungen hat. Die neue Technik war für ihn schon etwas Selbstverständliches, die natürliche Sprache, ohne die er sich nicht hätte ausdrücken können, ungezwungen, ausgewachsen, absichtslos, voll, reif und schlicht. Man hat deshalb, weil er nicht mehr zu den Bahnbrechern gehört, sondern nur die Errungenschaften Manets der Menge mundgerecht machte, die übermässige Schätzung, die ihm früher zu Theil wurde, neuerdings mit Recht auf richtigeres Maass zurückgeführt; hat einschränkend gesagt, dass er sich zu Manet verhalte wie Breton zu Millet und bei aller Unähnlichkeit doch eine Aehnlichkeit mit seinem Lehrer Cabanel habe. Wie dieser den Classicismus elegant machte, so hätte Bastien-Lepage die Rauheit des Naturalismus gemildert, dem Bauer die Nägel beschnitten und geglättet, seine Rusticität salonfähig und jolie gemacht. Degas pflegte ihn den »Bougereau des Naturalismus« zu nennen. Doch man vergisst, dass gerade solch liebenswürdige Zugeständnisse den Principien Manets schneller, als es sonst möglich gewesen wäre, zum Siege verhalfen. Alle Formen und Ideen der Impressionisten, mit denen sich ausserhalb der Künstlerkreise noch Niemand hatte befreunden können, fanden sich bei Bastien-Lepage wieder, aber gereinigt, gemässigt, in goldenen Stil gefasst. Er folgte den Eclaireurs als der Flügelmann des Gros, das die Entscheidungsschlacht lieferte, und hat gerade in dieser Hinsicht eine wichtige kunstgeschichtliche Mission erfüllt.

Digitized by Google

Bastien-Lepage: Porträt seines Grossvaters.

Im alten Damvillers, einer ehemaligen kleinen lothringischen Festung, in einem geräumigen freundlichen Haus, das nicht von Reichthum aber von Wohlstand zeugte, war Bastien-Lepage 1848 geboren. Zwischen den ehrwürdigen, in Obstgärten verwandelten Festungsgräben trieb er sich als Bube herum. Er empfing in seiner Jugend ganz reine Eindrücke, eine Erziehung mitten in der Natur. Sein Vater zeichnete viel und hielt den Sohn dazu an — ohne ästhetische Theorien, ohne verschwommenes Ideal, ohne je das Wort Akademie oder Museum auszusprechen. Nachdem er die Schule in Verdun besucht, ging er nach Paris, um Postbeamter zu werden. Die Nachmittage zeichnete und malte er bei Cabanel. Er war Cabanels Schüler, doch nur wie Voltaire Schüler der Jesuiten war. »Mein Handwerk«, sagte er später, »habe ich auf der Akademie gelernt, meine Kunst nicht. Du willst malen was ist und man ladet dich ein, das unbekannte Ideal zu malen, die Bilder der alten Meister neu aufzuwärmen. Ich habe damals Zeichnungen von Göttern und Göttinnen, Griechen und Römern hingeschmiert, Wesen, die ich nicht kannte, nicht verstand und die mir sehr gleichgültig waren. Ich wiederholte mir zur Ermuthigung, dass das vielleicht »grosse Kunst« sei, und frage mich manchmal, ob mir nicht immer noch etwas Akademisches in den Gliedern liegt. Ich behaupte nicht, dass man nur Alltägliches malen kann, aber wenn man Vergangenes malt, soll man es wenigstens menschlich darstellen, entsprechend dem, was man um sich sieht. Es wäre so leicht, auf den Akademien das Handwerk zu lehren, ohne immer von Michelangelo, von Rafael, Murillo und Domenichino zu reden. Man würde dann später zu sich nach Hause, in die Bretagne, Gascogne, nach Lothringen in die Nor-

Digitized by Google

Bastien-Lepage: Madame Drouet.

mandie zurückkehren, würde malen, was man um sich hat, und sollte man eines Morgens nach einer Lectüre Lust haben, den verlorenen Sohn oder Priamus zu Füssen des Achilles oder etwas Aehnliches darzustellen, würde man auch solche Scenen nach seiner Art, ohne Museumsreminiscenzen, in der Umrahmung des Landes, mit den Modellen, die man um sich hat, vorführen, als hätte sich das alte Drama gestern Abend ereignet. Nur so kann die Kunst lebendig und schön sein«.

Der Ausbruch des Krieges verhinderte ihn zu seinem Glück, lange in der Akademie zu verweilen. Er trat in eine Franctireur-Compagnie ein, nahm an der Vertheidigung von Paris Theil und kehrte krank nach Damvillers zurück. Hier fand er sich und seine Eigenart. Poët und Realist zugleich, schaute er in die Natur mit jener schlichten Offenheit, die nur besitzt, wer von Jugend auf mit eigenen Augen, nicht mit denen Anderer zu sehen gelernt hat. Seine Freunde nannten ihn den »Primitiven«, und darin lag etwas Wahres, denn Bastien trat in die Kunst ein, frei von jeder Manier; wusste nichts von akademischen Regeln; traute nur seinem offenen, sicheren Auge.

So lange er zurückdenken konnte, sah er in seinem Gedächtniss nichts als Getreideleser, die sich auf die Stoppelfelder niederbeugten, Weinleser, die sich zwischen die Furchen der Weinberge vertheilten, Mäher, deren grosse Silhouette sich hell von grünen Wiesen abhob, Hirtinnen, die unter hohen Bäumen vor den glühenden Strahlen der Mittagssonne Schutz suchten, Schäfer, die im Winter unter durchlöchertem Mantel vor Kälte zitterten, Hausirer, die mit grossen Schritten die vom Sturm durchfegte Ebene durcheilten, Wäscherinnen, die lachend hinter ihrem Kübel standen unter den blühenden Apfelbäumen. Alles machte Eindruck auf ihn: ein gefährlich aus-

Digitized by Google

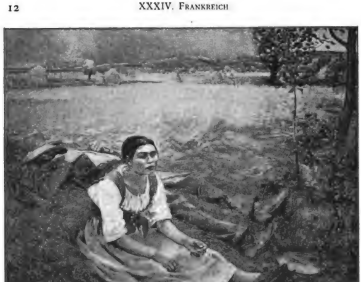
Bastien-Lepage: Sarah Bernhardt.

sehender Bettler, der eines Tages in der Nähe des väterlichen Hauses sich herumtrieb; ein Holzhacker, der unter der Last seines Bündels ächzte; ein Vorübergehender, der das frische Gras der Wiese niedertrat und im Rasen seine Spur zurückliess; ein krankes kleines Mädchen, das auf ärmlichem Feld ihre magere Kuh hütete; ein Brand, der mitten in der Nacht ausbrach und das ganze Dorf in Aufregung setzte. Das war's, was er malen wollte und das ist's, was er gemalt hat. Das Leben des lothringischen Bauern ist das Thema all seiner Bilder, die Landschaft Lothringens ihr Rahmen. Er malte, was er liebte und liebte, was er gemalt hat.

In Damvillers fühlte er sich als Künstler zu Hause. Er hatte sein Atelier im zweiten Stock des väterlichen Hauses, doch gewöhnlich malte er im Freien, auf der Wiese oder im Obstgarten, während neben ihm der 80jährige Grossvater die Bäume beschnitt, die Blumen goss und das Gras jätete. Die Mutter, eine echte Bäuerin, war immer mit tausend Sorgen in der Wirthschaft beschäftigt. Abends sass die ganze Familie um die Lampe vereint, die Mutter nähte, der Vater las seine Zeitung, der Grossvater hatte die grosse Katze auf dem Schooss und Jules arbeitete. Damals entstanden die intimen, mit ein paar Strichen hingeworfenen Familienscenen, die bei der Ausstellung seines Nachlasses zu sehen waren. Er kannte kein grösseres Vergnügen, als immer wieder die Porträts seiner Eltern, die alte Lampe oder das Sammetkäppchen des Grossvaters zu zeichnen. Punkt 10 Uhr gab der Vater das Zeichen zum Niederlegen.

In Paris freilich wurde Anderes verlangt. 1872 malte er, um im Salon vertreten zu sein, das merkwürdige Bild »Im Frühling«, das einzige unter seinen Werken, das noch ein wenig in conven-

Digitized by Google



Bastien-Lepage: Die Heuernte.

tioneller Auffassung befangen. Der Cabanelschüler strebt nach Wahrheit und wagt doch nicht, ganz wahr sich zu geben. Hier wie in dem darauffolgenden »Frühlingslied« findet sich noch eine Mischung von Altem, Nachempfundenem und frischem Naturalismus. Die Landschaft ist nach der Natur gemalt, die Bäuerin wahr, die Amoretten sind den alten Meistern entlehnt.

Die nächsten Jahre waren mit Concurrenzarbeiten gefüllt. Zweimal hat Bastien seinen Eltern zu Liebe um den Prix de Rome sich beworben. 1873 malte er als Preisaufgabe einen Priamus vor Achill, 1875 eine Verkündigung des Engels an die Hirten, jenes heute berühmte Bild, das auf der Weltausstellung 1878 die Medaille erhielt. Er, der später im lichtesten Pleinair schwelgte, besingt hier die geheimnissvollen Wunder der Nacht, doch die Einflüsse des Impressionismus sind schon hier ersichtlich. Die Nacht auf seinem Bilde

Bastien-Lepage: Zeichnung.

das andere Mal der Gérômeschüler Josef Wencker. Es stand geschrieben, dass Bastien-Lepage nicht nach Rom gehe, und es hat ihm so wenig als 160 Jahre vorher Watteau geschadet. Bastien wäre in Italien nur für die Kunst verdorben worden. Das ihm zuträgliche Vorbild war keiner der alten Classiker, sondern die Natur von Damvillers, die grosse mütterliche Natur. Als die Schülerconcurrenzarbeiten in der Akademie ausgestellt wurden, erregte es Aufsehen, als eines Tages am Rahmen von Bastiens Verkündigung ein Lorbeerzweig angebracht war — von Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardts Porträt wurde das berühmteste der kleinen Bildnisse, die bald Bastiens Ruhm begründeten.

Das Porträt seines Grossvaters von 1873, das wundervolle Werk des 25jährigen, ist das erste Bild, in dem er ganz er selbst war. Der Alte sitzt in einer Ecke des Gartens, ganz wie gewöhnlich, in brauner Mütze, die Brille auf der Nase, die Arme über dem Schooss gekreuzt, die hörnerne Schnupftabakdose und ein carrirtes Taschentuch auf den Knieen. Wie ist die Pose intim, die Physiognomie denkend, die Kleidung persönlich. Auch keinen jener schwarzen Schatten, die in den Ateliers allein vorkommen, gab es in dem lichtgebadeten Garten. Alles zeigte eine Naivetät und Aufrichtigkeit, die zu den grössten Hoffnungen berechtigte. Seit diesem ersten Werk wusste man, dass Bastien ein hervorragender Porträtmaler sei, und er hielt sein Versprechen. Seine folgenden Bildnisse zeigten, dass er nicht

Bastien-Lepage: Père Jacques.

der Hand, unter seinen Kunstschätzen am Schreibtisch sitzt. Nur Clouet und Holbein malten Miniaturporträts von solcher Feinheit. Unter den Modernen hat eine ähnliche Tiefe der Charakteristik im kleinsten Maassstab wohl nur Ingres erreicht, der überhaupt im tiefen Studium des Physiognomischen, der breiten und wie ciselirten Mache seiner kleinen Zeichnungen als Porträtist die meiste Verwandtschaft mit Bastien hat. Ein Vergleich mit Gaillard würde sehr zu Ungunsten dieses grossen Kupferstechers ausfallen, da Bastien zugleich verführerischer und vielseitiger wirkt. Es ist seltsam, wie wenig seine Porträts jene Familienähnlichkeit haben, die sonst bei fast allen Porträtisten sich findet. In seinem Streben nach eindringlicher Charakteristik verändert er je nach der Persönlichkeit auch jedes Mal seine ganze Malweise, so dass sie bald geistreich, bizarr und kokett, bald schlicht und gross, bald schüchtern, sparsam, bürgerlich wirkt.

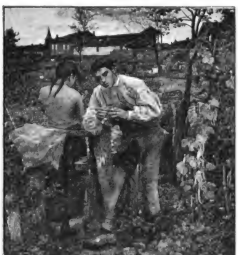
Als Bauernmaler trat er zum ersten Mal 1878 hervor.

Im Salon dieses Jahres machte ein Werk Aufsehen von einer Wahrheit und Poesie, wie sie seit Millet nicht gesehen: die Heuernte. Es ist Mittag. Die Junisonne wirft ihre bleiernen Strahlen über die abgemähte Wiese. Das Terrain steigt langsam zum unermesslichen Horizont, wo hier und da bewegungslos ein Baum sich zum glänzenden Himmel aufrichtet. Das Grau und Grün solch grosser Ebenen . . . das ist, als ob die Mattigkeit vieler mühsamer Meilen aus ihnen aufstiege und sich schwer auf einen legte und machte, dass man sich einsam und verlassen fühlt. Nur zwei Wesen — ein Taglöhnerpaar — beleben die weite, von gleichmässigem,

zitterndem Licht ausgedörrte Fläche. Sie haben zu Mittag gegessen, der Korb steht dabei, auf der Erde. Jetzt hat sich der Mann — den Hut über die Augen gedrückt — auf einem Heuhaufen zum Schlafen niedergelegt. Die Frau träumt, sitzend, müde nach langen Arbeitsstunden, betäubt durch den Glanz der Sonne, den Heugeruch und die Schwüle des Mittags. Sie weiss nicht, woran sie denkt, die Natur wirkt auf sie, sie hat Gefühle, die sie selbst kaum versteht. Sie ist sonnenverbrannt, hässlich, der Kopf vierschrötig plump, und doch liegt in diesen stumpfsinnig träumenden, nach einem mysteriösen Horizont gerichteten Augen eine grosse geheimnisvolle Poesie. Mit diesem Bilde und der darauffolgenden Kartoffelernte von 1879 hat Bastien-Lepage, der Herrliche, sich in die erste Reihe der modernen französischen Maler gestellt. Diesmal ist es Octoberstimmung. In weissem, gedämpftem Mittagslicht ruhen die sandigen, staubgeschwängerten Felder, blassbraun sind die Kartoffelstauden, blassbraun die Grashalme, staubhell die Wege, und durch diese Landschaft mit ihrem weiten Horizont, wo die Gipfel der schon halb entblätterten Bäume im Winde zittern, weht eine so grosse Luft, le grand air, wie sie nur Millet in seinen Aquarellen zu malen wusste. Mit Millet theilt er zugleich den Hauch zarter Wehmuth, der melancholisch brütend über seinen Bildern liegt. »Das Mädchen mit der Kuh«, die kleine Fauvette, jenes Kind der socialen Misère, die ihr trüb und hoffnungslos aus den Augen starrt, ist vielleicht das

Bastien-Lepage: Das Blumenmädchen.

Farbe zieht, so ist das Kind das natürliche Product des Bodens auf dem es steht, und alle Regungen seiner Seele spiegeln in der Landschaft sich wider.



Bastien-Lepage: L'amour au village.

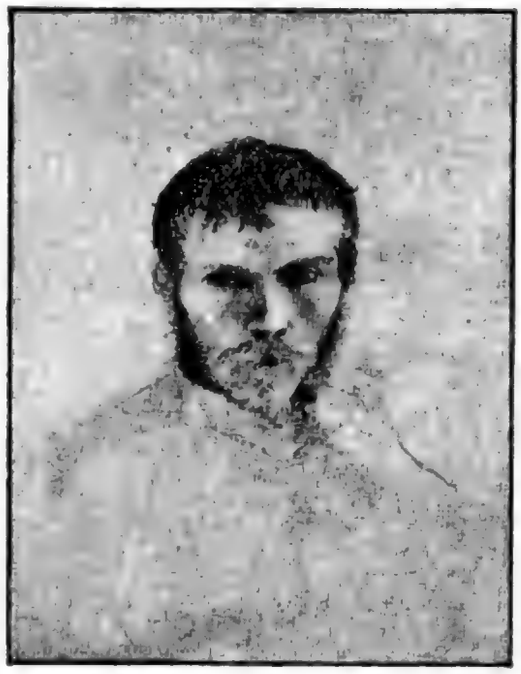
1879 ging Bastien-Lepage noch einen Schritt weiter. Es erschien die Jeanne d'Arc, sein Meisterwerk hinsichtlich des geistigen Ausdrucks. Hier hat er verwirklicht, was ihm auf der Akademie über die Behandlung historischer Bilder vorschwebte, und zugleich ein Problem gelöst, das ihn seit seiner Jugend nicht losliess: das Hereinragen des Mystischen, des Traumes in die Wirklichkeit. Die Verkündigung, der Frühling und das Frühlingslied waren nur Etappen auf dem Wege, dessen Ziel er in der Jeanne d'Arc erreicht hat: auch historische Themen »ohne Museumsreminiscenzen, in der Umrahmung des Landes, mit den Modellen, die man um sich hat, vorzuführen, wie wenn sich das alte Drama gestern Abend ereignet hätte.« Die Localität des Bildes ist ein Garten von Damvillers genau nach der Natur gemalt, mit seinem grauen Erdreich, seinen kleinblättrigen Apfel- und Birnbäumen, seinen Gemüsebeeten und wildwuchernden Blumen. Johanna selbst ist ein verhärmtes, frommes, träumerisches Landmädchen. Jeden Sonntag ist sie in die Kirche gegangen, hat vor den alten Heiligenbildern sich in lange mystische Betrachtungen vergraben, hier hat sie reden gehört vom Unglück Frankreichs, und die bemalten Statuen der Pfarrkirche, die Schutzheiligen ihres Vaterlandes, verfolgen sie. Auch heute hat sie im Schatten der Apfelbäume Garn windend und ein Gebet murmelnd gesessen — da plötzlich hört sie himmlische

Digitized by Google

Marie Baschirtscheff: Schulknaben.

Stimmen sprechen. Die Geister des heiligen Michael, der heiligen Margaretha und Catharina, vor deren Statuen sie so oft gebetet, haben sich losgelöst vom Holze und schweben als leichte Phantome, als blasse Nebelschatten, die ebenso plötzlich wieder zu Luft zerrinnen werden vor den Augen der Träumenden. Johanna erhebt sich — zitternd, hat ihre Fussbank umgestossen und schreitet nach vorn. Den linken Arm ausgestreckt, mit der krankhaft erweiterten Pupille in's Leere starrend, steht sie unbeweglich, in Ekstase. Von allen menschlichen Ausdrücken, denen die Malerei nahen kann, ist solche mystische Verzückung vielleicht am schwersten wiederzugeben, und wohl allein mit Zuhilfenahme der Hypnose, auf die gerade durch die Experimente Charcots die Aufmerksamkeit der Maler gelenkt war, hat Bastien bei seinem Modell jenen Ausdruck weltvergessener, religiöser Schwärmerei erzeugen können, der sich in dem unbestimmten Blick der wasserblauen Augen ausspricht.

Auf die Johanna folgte »der Bettler«, die lebensgrosse Figur des hageren alten Landstreichers, der, den dicken Stock unterm Arm, von dem er bei passender Gelegenheit Gebrauch machen würde, die Dörfer abgrast und bettelnd das Vaterunser vor den Thüren spricht. Diesmal hat er an der Pforte eines einfachen Bürgerhauses geklingelt und schiebt ein grosses Stück Brod, das ihm ein kleines Mädchen gegeben, mürrisch in die umgehängte Tasche. Ein Gemisch von Ingrimm und Verachtung liegt in seinen Augen, während



Bastien-Lepage auf dem Krankenbett.

er in schweren Holzschuhen schleppenden Schrittes weiter geht. Und das kleine Mädchen drinnen am Thürpfosten, das in seinem hübschen blauen Kleidchen so sauber und sonntäglich aussieht, blickt dem unheimlichen Alten verschüchtert nach.

»Un brave homme«, Le père Jacques, wie der Meister das Bild später nannte, war gewissermassen das Gegenstück zum Vagabunden. Er kommt keuchend aus dem Wald, die Zipfelmütze auf dem Kopf, ein schweres Holzbündel auf den Schultern, während neben ihm sein Enkelchen die letzten Blumen pflückt. November ist's; die grünen Blätter sind gelb geworden und bedecken den Boden. Père Jacques sorgt für den Winter. Der Winter naht — der Tod.

Bastiens Gesundheit war nie gut gewesen und das Pariser Leben nicht geeignet, sie zu verbessern. Schlank und fein, blond, mit blauen Augen und scharfem Profil — tout petit, tout blond, les cheveux à la bretonne, le nez retroussé et une barbe d'adolescent, wie M. Baskirtscheff ihn schildert, — war er recht der Typus, den die Pariserinnen lieben. Man belagerte sein Atelier; kein Fest, zu dem er nicht geladen, keine Jury, kein Comité, wo er fehlte. Die Amateure rissen sich um seine Bilder und fragten ihn bei ihren Ankäufen um Rath. Schülerinnen strömten ihm zu. Das Pariser Leben umrauschte, die moderne Eleganz bezauberte ihn, er liebte das zuckende Leben; jubelte wie ein Kind auf Maskenbällen. Schwindsüchtige Leute sind stets sinnlich und schlürfen die Vergnügungen des Lebens in schnelleren, hastigeren Zügen. Er verliess Paris und stürzte sich in den Strudel anderer Grossstädte. Wohin er ging, aus der Schweiz, aus Venedig, aus London kam er mit Bildern und Landschaften heim. In London entstand das schöne Bild des Blumenmädchens, des zarten, bleichen Kindes, dem Hunger und Liebe früh ihre Spuren in das welke Antlitz geschrieben. Den ganzen Sommer 1882 arbeitete er ohne Unterlass in Damvillers. Er

Digitized by Google

Léon Lhermitte.

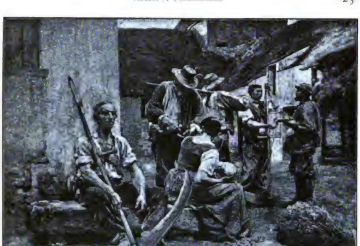
malt noch einmal seinen Heimathort — jene Landschaft von der grössten Feinheit. Auch hier ist, wie in seinen Porträts, Alles mit sachlicher Schärfe, streng wissenschaftlichem Wahrheitsdrang, in dem fast ein wenig Trockenheit liegt, gegeben. Und doch ruht ein unbeschreiblicher Zauber über dem duftigen Grün der Wiese, den zitternden jungen Bäumen und diesem stillen Weiher, der kräuselnd sich im Schein der wolkenlosen Sommersonne ausbreitet.

1883 erschien im Salon noch das wundervolle Bild »L'amour au village«. Die Braut hat am Bretterzaun Wäsche aufgehängt; da ist der Nachbarsohn von drüben herbeigelaufen, mit einer Blume in der Hand; sie hat die Blume genommen, und plötzlich drehen sich beide verwirrt den Rücken und sagen nichts. Sie lieben einander und wollen sich heirathen, aber wie ist das erste Geständniss schwer. Man beachte die Hände des Burschen, wie er verlegen die Finger dreht, die Verwirrung des jungen Mädchens, die man sieht, obwohl sie hineinblickt in's Bild, und diese Frühlingslandschaft, die so schön ist wie die Figuren, die sie umschliesst.

Ein zarter Träumer spricht — auch ihm selbst ward noch die Liebe.

Von den Damen seiner Malschule schwärmerisch verehrt, hatte er in Marie Baskirtscheff, der vornehmen jungen Russin, die seine Schülerin geworden war, als sein Ruhm eben aufging, eine theure Freundin gefunden. Es ist reizend, mit welcher Begeisterung Marie in ihrem Tagebuch von ihm spricht. »Je peins sur la propre palette du vrai Bastien, avec des couleurs à lui, son pinceau, son atelier et son frère pour modèle.« Und wie sie die andern darum beneiden! »la petite Suedoise voulait toucher à sa palette«. Mit ihr zusammen entwirft er seine Pläne für die Zukunft, und mitten aus dieser rastlosen Thätigkeit wird er abgerufen, zugleich mit ihr, die ebenfalls jung, 24 Jahre alt, starb, als ihre Bilder eben anfingen, Aufsehen zu

Digitized by Google



Lhermitte: Die Schnitter.

machen. Ein rührendes Idyll in ihrem Tagebuch erzählt, wie die an der Schwindsucht Todtkranke erfährt, dass der junge Bastien gleichfalls erkrankt und als unrettbar verurtheilt sei. So lange Marie noch ausgehen kann, geht sie mit ihrer Mutter und Tante den kranken Freund besuchen; als sie nicht mehr das Haus verlassen darf, lässt er sich von seinem Bruder die Treppen hinauf in ihren Salon tragen, und da sitzen die beiden jungen Menschen neben einander in Armstühlen und sehen das Ende ihres jungen Lebens, ihres Talents, ihres Ehrgeizes und ihrer Hoffnungen heranschreiten, erbarmungslos, unabwendbar. »Endlich! Da ist es also, das Ende aller meiner Leiden! So viel Bestrebungen, so viel Wünsche, so viel Vorsätze, so viel — — um mit 24 Jahren zu sterben an der Schwelle von Allem.«

Ihr letztes Bild zeigt sechs Schulknaben aus dem Volke, die plaudernd an einer Strassenecke stehen, und wirkt merkwürdig männlich, wenn man bedenkt, dass es gemalt ist von einem blonden jungen Mädchen, das unter mattblauen, seidenen Bettvorhängen schlief, fast nur in Weiss gekleidet ging, sich nach einem Spaziergang in rauher Witterung in Parfums abwaschen liess und Pelze

Digitized by Google

Lhermitte: Die Heuernte.

von 2000 Francs auf den Schultern trug. Es hängt im Luxembourg, und dort kam lange Zeit jede Woche eine schwarzgekleidete Dame und weinte vor dem Bild ihrer frühverstorbenen Tochter. Sie ist am 31. October 1884, Bastien kaum ein Monat später gestorben. Das »Begräbniss eines jungen Mädchens«, wodurch er Mariens Begräbniss verewigen wollte, war die letzte Skizze, die er entwarf, sein Lebewohl an die Welt, an die prangende, lockende, webende Natur, die er so sehr geliebt, so sehr erfasst und begriffen, an die Hoffnungen, die vor seinem brechenden Blick noch ihre trügerischen Luftschlösser aufbauten. Nicht Rafaels Alter, kaum 36 Jahre, hatte er erreicht. An einem traurigen, regnerischen Abend, den 10. December 1884, nach mehrmonatlichem Siechbett, brach er zusammen. Sein Körper war abgemagert, leicht wie der eines Kindes, das Gesicht welk, nur die Augen hatten noch ihren alten Glanz.

Am 14. December wurde seine Leiche auf den Ostbahnhof gebracht. Rosen, weisser Flieder und Immortellen bedeckten den Sarg.

Digitized by Google

Roll: Der Streik.

In Lothringen, im kleinen Friedhof von Damvillers, wo unter einem alten Apfelbaum auch sein Vater und Grossvater ruhen, liegt Bastien-Lepage begraben. Die rothen Blüthen des Apfelbaums sah er so gern. Seine Bedeutung fasst Marie Baskirtscheff einfach und hübsch in die Worte zusammen: »C'est un artiste puissant, original, c'est un poète, c'est un philosophe; les autres ne sont que des fabricants de n'importe quoi à côté de lui. . . On ne peut plus rien regarder quand on voit sa peinture, parceque c'est beau comme la nature, comme la vie. . .«

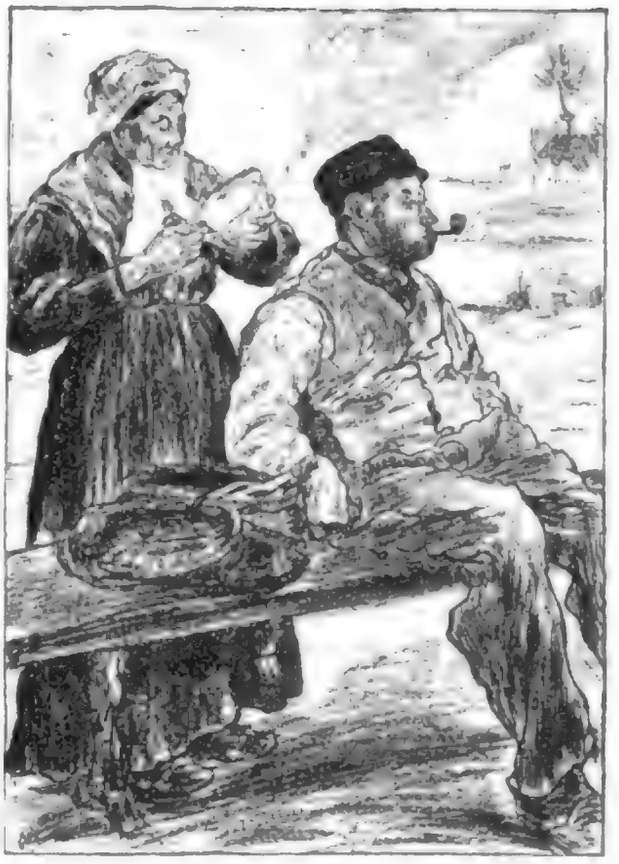
Dieser zarte poetische Zug, der durch Bastien-Lepages Bilder geht, unterscheidet ihn hauptsächlich von *Lhermitte*, dem gegenwärtig gediegensten Vertreter des Bauernbildes. Auch L'hermitte war wie die meisten dieser Bauernmaler ein Bauernsohn. Er stammte aus Mont-Saint-Père bei Château-Thierry, einem ruhigen alten Städtchen, von dessen grossem Calvarienberg man eine baufällige gothische Kirche und die moosbewachsenen Dächer strohgedeckter Häuser sieht. Sein Grossvater war Weinbauer, sein Vater Schulmeister. Er selbst

Digitized by Google

Roll: Die Kuhmelkerin.

arbeitete mit auf dem Acker und malte wie Millet später, was er in der Jugend gethan. Schnitter auf dem Felde, Bäuerinnen in der Kirche, junge Frauen, die ihre Kinder stillen, Bauern bei der Arbeit oder während der Mittagsruhe, dazwischen meisterhafte Aquarelle, Pastelle und Kohlenzeichnungen, 1888 die hübschen Illustrationen zu André Theuriets »Vie rustique«, die Decoration eines Saales der Sorbonne mit Darstellungen aus dem Landleben, in der spätern Zeit zuweilen Bilder aus andern Lebenskreisen, wie der Fischmarkt von St. Malo, die Vorlesung in der Sorbonne, die musikalische Soirée, zuletzt als Zugeständniss an die religiöse Richtung der letzten Jahre ein Christus, der in einem Bauernhaus einkehrt — waren seine hauptsächlichsten Werke. Er hat sein Atelier in der Rue Vaquelin in Paris, bringt jedoch die meiste Zeit in seinem Geburtsdorf zu, wo er ruhig und einfach mit den Bauern lebt. In dem grossen Glasatelier, das er hier im Garten seines väterlichen Hauses erbaute, entstehen seine meisten Werke, die durchgängig zu den robustesten Erzeugnissen des modernen Naturalismus gehören. Während Bastien-Lepage durch eine gewisse Weichheit des Gefühls dazu geführt wurde, mehr die Schwachen als die Starken, weniger Männer als Greise, Kinder und Frauen zu malen, zeigt Lhermitte den Bauer in seiner ganzen Rusticität. Er kennt das Land und die Arbeiten des Feldes, die die Hände schwielig, die Gesichter braun machen, und hat davon streng objectiv in grossem, sculpturalem Stile erzählt. Bastien-Lepage neigt zu Verfeinerung und poetischer Zartheit, bei Lhermitte ist Alles klar, präcis, nüchtern wie das fahlhelle Tageslicht.

lebensgross auf lebensgrossen Figuren, die Schweisstropfen auf den apathischen Gesichtern, die Flicken auf den Hosen und Blousen. Wer als Kunst nur gelten lässt, was fein und zart ist, wird diese Bilder also brutal finden; wen es freut, die Kunst in engem Zusammenhang mit der Zeit zu sehen, wie sie einmal geartet, kann Alfred Rolls grossen Epopöen der Arbeit den Werth künstlerischer Urkunden ersten Ranges nicht absprechen.

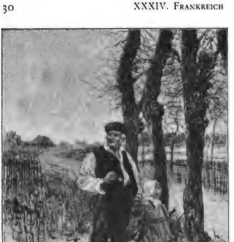


Raffaelli: Feierabend.

Feineren Lichtproblemen ging er besonders in einigen idyllischen Sommerscenen nach, in denen er es liebte, lebensgrosse Stiere und Kühe auf der Wiese und in Gesellschaft eines Mädchens zu malen, das bald als Kuhmagd, bald als Nymphe gedacht ist. Der Art war 1888 die »Frau, die eine Kuh gemolken hat« und mit dem gefüllten Milcheimer über die sonnendurchglänzte Wiese nach Hause geht. Rings ein kosendes Licht, eine sanfte, von leichten Reflexen geschwängerte Atmosphäre, die sich leicht auf die Formen legt und sie mild übergiesst. Eine noch raffinirtere Lichtstudie 1889 nannte sich der »Sommer«. Die fahlen Sonnenstrahlen rieseln durch die wehenden Blätter der Bäume und ergeben ein anmuthiges Spiel feiner Töne auf dem nackten Körper des jungen Weibes und dem glänzenden Fell des Stiers.

Auf einem Landstrich, der nicht mehr die Stadt und noch nicht das Land ist, im Weichbild von Paris, siedelte *Raffaelli*, vielleicht der geistreichste der Naturalisten, sich an. Er malte den Arbeiter, den Vagabunden, die Unruhe des Mannes, der nicht weiss, wo er essen und schlafen wird; den kleinen Hausbesitzer, der Alles hat, was er braucht, den vom Unglück mitgenommenen gescheiterten Menschen, dessen einzige Passion noch die Schnapsflasche ist — sie

Digitized by Google



Raffaelli: Der Grosvater.

alle inmitten der melancholischen Landschaft rings um Paris, mit ihrem spärlichen noch werdenden Terrain und ihren grossen geraden Wegen, die sich trostlos am Horizont verlieren. Théophile Gautier hat irgendwo geschrieben, dass die Geometer die Landschaften verderben. Lebte er heute, würde er im Gegentheil finden, dass diese eintönigen schnurgeraden Wege der Landschaft eine seltsame melancholische Grösse geben. Man erinnert sich der Stelle in Zolas Germinal, wie Etienne und Suwarin, die beiden Socialisten, Abends schweigend am Rande eines Canals entlang gehen, der, senkrechte Baumstämme zur Seite, mehrere Meilen entlang geometrisch abgezirkelt durch eine monotone Flachlandschaft führt. Nur ein paar niedrige, einzeln stehende Häuser unterbrechen die gerade Linie des Horizonts, hier und da taucht in der Ferne ein Mensch auf, dessen kleine Silhouette sich kaum merklich über den Boden erhebt. Raffaelli hat die jungfräuliche Schönheit dieser Orte, die stummklagende Sprache armer Gegenden, die sich müd unter spleenigem Himmel ausdehnen, zuerst begriffen. Er ist der Maler der armen Leute und der grossen Horizonte, der Historiker und Dichter der Menschheit, die in der Nähe grosser Städte lebt. Da sitzt ein Rentier oder Ladenbesitzer vor seiner Hausthür, dort eilt ein Hausirer oder Austräger über's Feld; dort irrt der Hund des Lumpensammlers hungrig um ein einsames Gehöft. Bald sind die weiten Landschaften belebt von den Fabriken, Wasserleitungs- und Gaswerken, die den Riesenkrater von Paris speisen. Bald liegt Schnee, Skelette von Bäumen

Digitized by Google

Giuseppe de Nittis.

allerschneidigsten wohl in den Illustrationen, die er für die Revue illustrée zeichnete. Geistreiche Caricaturen auf Theateraufführungen wechseln mit den grotesken Gestalten der Heilsarmee. Doch am meisten fühlt er sich in seinem Element, wenn er in die Schrecken des nächtlichen Paris eintaucht. Die Typen, die er geschaffen hat, leben, sie begegnen dir auf Schritt und Tritt, irren auf den Boulevards umher, in den Cafés wie draussen vor der Stadt und verfolgen dich mit ihren Blicken des Elends, des Lasters, der Drohung.

Giuseppe de Nittis, der zum Pariser gewordene Italiener, ein suchender, kühner, nervöser Geist, war der erste Gentilhomme des Impressionismus, der erste, der von der groben Proletariermalerei zu koketten Bildern aus den vornehmen Stadttheilen überging und durch die delicate Würze seiner Bilder auch das weitere Publikum mit den Principien des Impressionismus versöhnte.

»Es war ein Novembermorgen. Kalt war er allerdings, der Morgennebel, dafür aber auch duftig wie dunstgewordener Schnee. Drüben in den volkreichen, zusammengezwängten, russigen Stadttheilen, im handel- und gewerbetreibenden Paris, gibt es diesen Frühnebel nicht, der sich in den breiten Strassenzügen festsetzt; die Hast des Erwachens, das Kreuz- und Querfahren der Bauernwagen, der Omnibusse und schwer hinrasselnden Lastwagen haben ihn zu schnell zertheilt, zerzaust und zerstreut. Jeder Vorübergehende trägt ihn im abgeschabten Ueberzieher, im fadenscheinigen Halstuch mit fort, oder zertheilt ihn mit den plumpen Handschuhen. Er sickert in die schauernden Blousen, in die Regenmäntel der arbeitenden Armuth, er vergeht unter dem heissen Athem der vielen, die eine schlaflose oder durchzechte Nacht hinter sich haben, wird eingesogen von den Hungernden, dringt in die frischgeöffneten Kaufläden, in die düsteren Hinterhöfe und qualmt die Treppen empor, an Geländern und Wänden hinrieselnd bis hinauf in die ungeheizten Dachstuben. Deshalb bleibt denn auch draussen so wenig davon zurück.

Digitized by Google

In dem raumverschwenderischen Prachtviertel von Paris aber, auf den breiten mit Bäumen bepflanzten Boulevards und den menschenleeren Quais, lagerte der Nebel noch unversehrt Schicht auf Schicht, wie ein Gewoge von durchsichtigen Wollflocken, in dem man sich so abgeschieden, so geborgen, ja fast in Luxus gebettet fühlte, denn die träg aufgehende Sonne am fernen Horizont ergoss schon einen milden Purpurschimmer, und in dieser Beleuchtung glänzte der haushohe Nebel wie ein Musselinstoff auf Scharlach ausgebreitet«.

De Nittis: Die Pariser Rennen.

Dieser Anfang von Daudets Nabab gibt wohl am ehesten die Stimmung, die Giuseppe de Nittis' Pariser Landschaften erwecken. De Nittis war 1846 in Barletta bei Neapel geboren und aus armen Verhältnissen hervorgegangen. 1868, 22 Jahre alt, kam er nach Paris, wo Gerôme und Meissonier sich seiner annahmen. Der Verkehr mit Manet führte ihn seinem Stoffgebiet zu. Er wurde der Maler des Pariser Strassenlebens, wie es in der Nähe der Quais sich abspielt, der Maler des Nebels, des Rauches, der Luft. Die Salons von 1875 und 76 enthielten seine ersten Bilder, die Place des Pyramides und die Ansicht des Pont Royal, feine Nebelstudien mit zitternder grauer Atmosphäre, aus der elegante kleine Figürchen ihre verschwimmenden feinen Silhouetten abhoben. Seitdem stand er im Mittelpunkt des Pariser Kunstlebens. Er betrachtete Alles, sah Alles, malte Alles. Ein Stück der Boulevards, die Place de la Concorde, das Bois de Boulogne, die Pferderennen, die Champs Elysées,

De Nittis: Place de la Concorde.

bald am Tage mit den blühenden Kastanien, den in allen Farben blühenden Blumenbeeten, den rauschenden Springbrunnen, den graziösen Schönen und den leichten Carossen, die zwischen dem Triumphbogen, dem Obelisken und Tuileriengarten wogen, bald am Abend, wenn weisse und bunte Lichterguirlanden blendend durch die dunkeln Bäume schimmern. De Nittis hat alle atmosphärischen Stimmungen interpretirt. Er packte das Ungreifbare, Vibrirende des Nebels, den Staub des Sommers wie die Regenschauer der Dezembertage. Er athmete die Atmosphäre gleichsam mit den Augen ein und fühlte genau ihre grössere oder geringere Schwere. Das grosse Publikum gewann er durch seinen exquisiten Sinn für weibliche Eleganz. Von wunderbarem Reiz sind die Figuren, die seine Place des Pyramides, die Place de la Concorde, den Quai du Pont Neuf beleben: Damen in den kokettesten Toiletten, Herren, die plaudernd an einem Zeitungskiosk lehnen, Blumenmädchen, die Sträusse anbieten, Müssiggänger, die nachlässig die auf der Brücke ausliegenden Bücher durchstöbern, Bonnen mit kurzen Röcken und breiten Bändern, vornehme Knaben mit Spielreifen, kleine Mädchen mit der Bewegung

Heilbuth: Im Grünen.

der grossen Dame. Seit Gabriel de Saint Aubin hatte Paris keinen treueren Beobachter. »De Nittis, sagte 1876 Claretie, malt uns das moderne französische Leben wie der Abbé Galliani, der geistreiche Italiener, das Französische sprach, d. h. besser als wir.«

Den Höhepunkt seines Könnens bezeichneten seine letzten Bilder aus England. Man kennt die Londoner Novembernebel, die schwarz wie die Nacht über der Stadt lagern, so dass Mittags Gaslicht brennt, Nebel, die einem den Athem nehmen und die nächsten Häuser wie in dunstige Florschleier hüllen. Solche Dinge waren geschaffen für de Nittis' Pinsel. Er trieb sich herum im Qualm der City, beobachtete die Eleganz der Season, das Gewühl der Fracht- und Personenwagen auf den Londoner Brücken, das Wogen und Treiben des Menschenstromes in Canon-Bridge, das ungeheure, von Rauch und Nebel umflorte Panorama des Hafens, das vornehme Westend mit seinen breiten Strassen und prachtvollen Clubhäusern, den stillen, grünen Squares und einfachen Palästen; er studirte die dicke, räucherige, in wallende Geistergestalten zusammengeballte Nebelluft, die merkwürdigen Lichteffekte, wenn plötzlich ein frischer

Aublet: Musikalische Unterhaltung.

Windstoss die schwarzen Wolken verdrängt. Und wieder accomodirt sich sein Auge sofort dem neuen Milieu. Nicht nur der heitere Glanz von Paris, auch London mit seiner dicken Atmosphäre, dieser Mischung von gelbem feuchten Nebel und grauem Rauch hatte in Giuseppe de Nittis einen unvergleichlichen Maler. Piccadilly, National Galery, der Tunnel von Charring-Cross, Green-Park, die Bank von England, Trafalgar Square sind verschiedene Proben dieser englischen Studien und sagten selbst den britischen Malern, dass keiner von ihnen die neblige Atmosphäre Londons so wie dieser durchreisende Tourist begriffen hatte. Westminster und Canon-Bridge, zwei spleenig düstere Symphonien in Aschgrau, enthalten vielleicht das Höchste, was de Nittis an Luftmalerei leistete.

Ferdinand Heilbuth, in Hamburg geboren, aber naturalisirter Franzose, nahm auf Stevens folgend, den Cultus der Pariserin von Neuem auf und erscheint, da er die Errungenschaften des Impressionismus sich in sehr gefälliger Weise zu Nutzen machte, mit Stevens verglichen leichter, duftiger, graziöser. Er malte Scenen am Wasser, Scenen auf dem Rasen oder vor Schlossplätzen und setzte in diese Landschaften junge Damen in eleganter Sommertoilette. Besonders gern stellte er sie dar, wie sie in weissem Hut, weissem oder perlgrauem Kleid mit schwarzem Gürtel und langen schwarzen Handschuhen vor einem hellgrauen Flusse auf gefälltem Baumstamme sitzen, an den sie den Sonnenschirm gelehnt haben. Der Duft der Atmosphäre verbindet sich mit dem keuschen Weiss der Kleidungen

Digitized by Google

und dem frischen Grün der Landschaften zu äusserst feinen Akkorden. Seine Bilder sind kleine Watteaus des 19. Jahrhunderts von ebenso discreter wie pikanter Wirkung.

Ulysse Butin.

Nach Heilbuths Tode ist *Albert Aublet*, der früher bluttriefende Historien erzählte, der Lieblingsmaler der jungen Mädchen geworden, die in seinen Bildern eine graziöse Uebersetzung ihrer Schönheit finden. Wenn er den Componisten Massenet malt, wie er von Blumen und schönen Frauen umgeben am Flügel sitzt, wenn er das Treiben der eleganten Welt am Strand eines Modebades schildert, wenn er junge Damen Rosen pflücken, in hellem Kleid zwischen grünem Gesträuch und gelben Blumen sinnend dahinwandeln oder in weissem Bademantel in die See gehen lässt — so ist das Alles zwar weder tief noch besonders kunstvoll, aber liebenswürdig und reizvoll, hell und lustig und frisch.

Jean Béraud, ein weiterer Interpret der Pariser Eleganz, hat das Licht der Theater, die nackten Schultern von Tänzerinnen, die Fräcke alter Herren, die Abendstimmung der Boulevards, die Geheimnisse des Café anglais, das Treiben in Montecarlo und die Rampen der Café-concerts zu zahlreichen Bildern verarbeitet. Ein Maler für Maler ist er ebenfalls nicht. Man möchte weniger ölige Schwere, eine keckere, zu dem leichten Inhalt mehr passende Freiheit der Ausführung und dafür gern auf genrehafte Züge verzichten, von denen Béraud noch heute nicht lässt. Aber seine Illustrationen sind sehr geistreich.

Uebrigens wäre es unmöglich, die Maler nach weiteren Specialitäten zu gliedern. Man kann Individuen nicht in Kategorien bringen, so wenig es möglich war zur Zeit der italienischen Renaissance, als der Maler sich gleichzeitig mit Bildhauerei, Architektur und Kunstgewerbe beschäftigte. Die grossen Künstler mauern sich nicht in einen engen Raum der Beobachtung ein. Dem Atelier entrissen und der Natur wiedergegeben, suchen sie wie in den besten Zeiten

Digitized by Google

Butin: Am Strande.

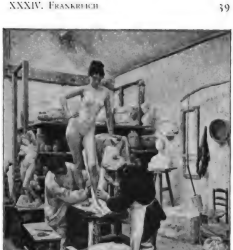
der Kunst das Leben so weit nur möglich zu erfassen. Eine einfache Aufzählung, wie sie der Zufall ergibt und die, ohne Vergleiche zu suchen, jedem Talent seine Unabhängigkeit wahrt, erscheint daher richtiger als eine systematische Gruppirung, die doch nur künstlich — durch Wortspiele — zu erzielen wäre.

Der verstorbene *Ulysse Butin* liess sich am Strande des Kanals häuslich nieder und malte das Fischerleben von Villerville, einem kleinen Küstenort in der Nähe von Honfleur. Derbe, grobknochige Gesellen ziehen ihre Netze über den Strand, tragen schwere Anker nach Hause oder liegen bei Sonnenuntergang rauchend auf den Dünen. Die Strahlen des Abendrothes spielen auf ihren Kleidern; die Nacht sinkt herab, tiefes Schweigen ruht über der Landschaft.

Édouard Dantan hat mit Vorliebe das Innere von Bildhauerateliers gemalt: Topfdreher, Gipsgiesser oder Marmorarbeiter, deren graue Kittel sich delicat von den hellgrauen Wänden der von zartem, hellen Licht durchflossenen Arbeitsräume abheben. Besonders reizend war 1887 der »Gipsabguss nach der Natur«: im Mittelpunkt ein sehr natürlich gestellter weiblicher Akt, rings eine gleichmässige feine Atmosphäre, die sich mild auf die Formen des Mädchens legte und sie sanft übergoss.

Digitized by Google

Henri Gervex, das enfant gâté der zeitgenössischen französischen Malerei, setzte sich, nachdem er anfangs (Bakchantin des Luxembourg, Frau mit der Maske, Rolla) mit wenig Erfolg das Gebiet der weiblichen Nacktheit kultivirt, später in den Hörsälen der Universitäten fest und gab durch sein Bild des Dr. Péan in der Salpetrière den Anstoss zu den vielen Krankenhausbildern, chirurgischen Operationen u. dgl., die seitdem den Salon überschwemmten. Den Oberkörper entblösst, die Lippen halb geöffnet, liegt die Patientin in Narkose; der Assistent Péans zählt ihre Pulsschläge. Die Hörer sind ganz bei der Sache. Das Licht fällt ruhig und klar in den Raum. Alles ist einfach, ohne Aengstlichkeit, mit sicherer Ruhe gesagt.



Dantan: Gipsabguss nach der Natur.

Duez trat, nachdem er seinen ersten Erfolg 1879 mit einem grossen religiösen Bilde, dem im Luxembourg befindlichen Triptychon des heil. Cuthberth gehabt, später mit Thierbildern, Landschaften, Porträts oder eleganten Darstellungen aus dem Café- und Strandleben auf den Schauplatz. Unter den Händen von so milden und behaglichen Geistern wie Friant und Goeneutte gerieth der Naturalismus bis ans Weinerlich-Zimperliche, und mit noch grösserem Erfolg kam *Dagnan-Bouveret* in einer Reihe stiller, anspruchsloser Bilder der in den letzten Jahren um sich greifenden Neigung zum beschaulich Friedlichen entgegen — so wie auf dem Gebiete der Literatur den harten Naturalisten Flaubert und Zola vermittelnde Geister wie Ohnet, Malot, Claretie folgten. Dagnan-Bouveret ist nach der Zeichnung Paul Renouards ein kleiner schwarzhaariger Mann mit dunkelm Teint, tiefliegenden Augen,

Digitized by Google

Gervex: Dr. Péan in der Salpetrière.

kurzer stumpfer Nase und schwarzem Spitzbart — nichts an ihm zeigt Geist, Caprice und Wagemuth, alles Geduld und Ausdauer, — das sind auch die Eigenschaften, durch die er seine hohe Stellung errang. Er ist ein poetisches, ein wenig zahmes Talent, dass sich zu Bastien-Lepage und Roll ähnlich wie Breton zu Millet verhält. Man glaubt oft jenes deutsche Gemüth zu bemerken, für dessen Befriedigung die Marlitt sorgte. Ein Schüler Gérômes, hatte er seinen ersten grossen Erfolg im Salon von 1879 mit dem Bild »Eine Hochzeit beim Photographen«, 1882 folgte die »Einsegnung eines jungen Paares«, 1883 die »Impfung«, 1884 die »Pferdeschwemme« des Musée Luxembourg, 1885 eine heil. Jungfrau, ein schlichtes, sinniges, feinfarbiges Bild, das ihm auch in Deutschland viele Freunde warb, 1886 das »geweihte Brod«, worin er als einer der ersten das Studium des Innenlichtes aufnahm. In einer katholischen Kirche sassen andächtige Weiber, mehrere alte, aber auch ein junges, und Kinder; ein Chorknabe reichte ihnen geweihtes Brod — diese einfache Scene in der feuchten, von zartem Helldunkel durchwebten Dorfkirche war in gewinnender Schlichtheit gegeben, mit jenem Anflug mitleidiger Sentimentalität, die Dagnan-Bouverets bezeichnende Note bildet. Die Bretonnes au pardon 1889 zeigten diesen definitiven Dagnan: ein sanftes ruhiges Bild voll einfach herzlicher Poesie. Im Grase hinter der Kirche, deren schmuckloser Thurm am Ende einer Mauer emporragt, sitzen Frauen, junge und alte, in schwarzen Kleidern und weissen Hauben. Eine liest ein

Digitized by Google

Duell: Am Strande.

des fernen Horizonts unterbrechen. Anfangs waren die ärmlichsten unscheinbarsten Winkel bevorzugt. Die Armeleutmalerei brachte auch die enterbten Gegenden in Mode. Später entsprach der Neigung zum Idyllischen, die in der Figurenmalerei um sich griff, auch in der Landschaft eine Richtung auf zartesten Lyrismus. Die Maler haben besondere Freude an frischer Morgenstimmung, wenn noch leichter Duft über Wassern und Wiesen wallt, bevor er sich in schimmernden Thau verwandelt. Sie lieben die blühenden Obstbäume und das erste Lächeln des Frühlings oder baden sich in den nüancenreichen, graunebelbleichen, lilablassen, zartgrünen und milchigblauen Tönungen der Dämmerung. Die Perspective ist weit, fein; das Gegenständliche ganz in Farbenstimmung aufgelöst, die ältere derbere Freilichtrichtung zu einem fast spitzfindigen Spiel mit zartesten Farbenabtönungen gesteigert. Diesen von Corot kommenden Decoloristern mit ihrem weichen, Alles umwogenden Grau stehen Andere gegenüber, die auf dem Klavier Manets noch neue höhere Akkorde spielen, Landschafter, denen solch einfache intime Dinge nicht genügen, sondern die nach unerwarteten, flüchtigen, ungewöhnlichen Eindrücken suchen, um daran die phantasievoll zusammengesetzten Wirkungen des Lichtes zu analysiren.

Am meisten links steht in dieser Hinsicht eine Gruppe von Neuimpressionisten, die man die Prismatiker nennen möchte. Von der Meinung ausgehend, dass das herkömmliche Mischen der Farben auf der Palette doch immer nur Palettentöne ergebe, nie dazu führen könne, die Intensität und vibrirende Lebendigkeit der Tonwerthe voll auszudrücken, begründeten sie die Theorie von der Zerlegung der Töne, das heisst sie lösen alle zusammengesetzten Farben in

Digitized by Google

Dagnan-Bouveret: Das geweihte Brod.

andern Vertreter dieser wissenschaftlichen Malerei, und ihre Methode hat ihnen nicht selten dazu gedient die Ruhe des Wassers und des Himmels, das Grün der Wiesen, die Saftheit zarten, über dem Meere schwebenden Lichtes in überwältigender Weise zum Ausdruck zu bringen.

Unter den jüngeren im Salon ausstellenden Malern ist *Pointelin* vielleicht derjenige, der — ohne jede Nachahmung — der zarten Poesie Corots am meisten sich nähert, den zarten Reiz kalter Morgenstimmungen, das tiefe Gefühl stiller Einsamkeit im weiten Raum am subtilsten interpretirt hat. *Jan Monchablon* betrachtet mit den Augen des Primitiven das Feld und das Gras, die Halme und bunten Blumen des Feldes. Man sieht auf seinen Bildern gewöhnlich weite Ausdehnungen von geweltem Terrain an strahlenden Frühlingstagen. Das Gras glänzt, die Sonne leuchtet, unendlich weit dehnt sich der Horizont. Im Hintergrund weiden wohl Kühe oder bewegen sich kleine, von Luft umflossene Figürchen, während vorn ein träumerisches Bächlein murmelt. *Montenard* liebt das helle weiche Licht der Provence und schildert fein diese Landschaft mit ihren hellen, rosigen Hügeln, ihrem azurblauen Himmel und blassen Strauchwerk. Das Licht, wie er es sieht, bringt weder Sonnenflecken noch Schatten hervor — seine Vibration ist so intensiv und fein, dass es die Luft füllt wie flüssiges Gold, den Dingen ihre Farbe nimmt und sie in weichen mystischen Goldschleier hüllt.

Dauphin, ihm sonst sehr verwandt, bleibt doch immer Colorist. Seine Malerei ist lebhafter, kitzelnder, blühender, namentlich in jenen Meerbildern mit bunten Häfen, glitzernden Wogen und schaukelnden Schiffen, deren Segel kokett im Sonnenschein blinken. Der Name *Rosset-Granget* bringt festliche Abende in Erinnerung, helle

Digitized by Google

im Lichterglanz prangende Häuser, Feuerwerk oder den schimmernden Glanz rother Lampions, die das dunkelblaue Firmament erleuchten und in tausend feinen Nuancen sich im Meere spiegeln.

Im Gegensatz zur lichtdurchtränkten heiteren Malerei dieser Luministen steht die melancholische Kunst *Emile Barau's*, der, ein wahrhaft ländlicher Geist, mit sehr persönlichem Accent die malerischen Winkel stiller Dörfchen beschreibt, nicht die Farbenpracht sondern die Fahlheit der absterbenden Natur. Dicht vor Paris hat er Halt gemacht, auf dem Platz vor der Kirche von Creile. Er kennt die Einsamkeit der Dorfstrassen, wenn die Leute auf dem Felde arbeiten und die Häuser das Gefühl geben, dass ihre Bewohner nicht weit sind und jeden Augenblick zurückkommen können. Seine Bilder sind Harmonien in Grau. Das blasse Licht, das auf entfärbtem herbstlichen Rasen liegt, die traurigen Silhouetten entlaubter Bäume, die ihre nackten Aeste klagend in die Luft strecken, kleine stille Weiher, in denen Enten baden, das magere Grün ärmlicher Gärtchen, das trübe Wasser alter Kanäle, röthlich graue Dächer und enge Gassen zwischen moosbewachsenen Hügeln, lange Pappeln und Weiden neben sumpfigen Wassergräben, im Hintergrund der fast nie fehlende alte Dorfkirchthurm, — das sind die hauptsächlichsten Elemente seiner Bilder. Auch *Damoye* liebt das Helldunkel, die Herbst- und Winterabende. Er ist der Poet der grossen Ebenen, der Dünen und düstern Himmel, wo vereinzelte Sonnenstrahlen scheu durch weisse Wolken hindurchbrechen. *Boudin*, ein feiner Marinemaler, beobachtet in Etretat, Trouville, Saint-Valery, Crotoy und Berck die Dünen und den nebligen Himmel, der sich in kaltem nordischen Grau über dem schweigenden Meere ausdehnt. Dumoulin malt Nachtlandschaften mit tiefblauen Schatten und hellblauen Lichtern. Albert Lebourg schwärmt für das

Dagnan-Bouveret: Bretonnes au pardon.

René Billotte.

Grau des Regens und den glitzernden Schnee, der da blau, dort violett und rosig im Lichte schillert. *Victor Binet* und *René Billotte* haben sich dem Studium des noch werdenden armen Terrains um Paris gewidmet, wo der feine Beobachter so viel Malerisches und unentdeckt Poetisches findet. Binet ist so zart, dass unter seinem Pinsel alles edler zu werden scheint. Besonders gern malt er die Poesie der Dämmerung, die die Formen weich macht und die Bäume graugrün färbt, die eintönige stille Ebene, wo kleine Feldwege sich in mysteriösen Horizonten verlieren, das verlöschende Licht der Herbstsonne, das auf staubigen Landwegen mit abgefallenen gelben Blättern spielt. René Billottes Leben ist sehr vielseitig. Am Vormittag ist er ein hoher Ministerialbeamter, Abends der feine Gesellschafter in Frack und weisser Cravate, den Carolus Duran malte. Nachmittags in den Stunden der Dämmerung und des Mondaufgangs treibt er sich als Landschafter in den Pariser Vorortgegenden umher: ein sehr feiner Herr, der nur leise spricht, liebt er auch in der Natur besonders die Stunde, wenn das Mondlicht fein und leise die Formen überhaucht. Ein Steinbruch, über dem leichter Nebel lagert, ein blondes Getreidefeld in bläulicher Dämmerung, eine in bleichem Licht gebadete Wiese oder ein Stück Strand mit delicater feuchtigkeitsgeschwängerter Luft sind seine gewöhnlichen Scenerien.

Wahr und fein zugleich zu sein, ist das Ziel, dem auch die Porträtmalerei in den letzten Jahren wieder besonders zustrebte. Während sie in den Jahren des Chicismus darauf ausging, der Persönlichkeit ihre Schönheit abzugewinnen, sie »vortheilhaft« zu malen, war sie später, als der Naturalismus Bastien-Lepages im Zenith stand, bemüht, um jeden Preis den wirklichen Menschen zu erhaschen,

Digitized by Google

wo er sechs Jahre blieb. Ende der 60er Jahre tauchte er in London auf und wurde dort, nachdem er die Lady Holland und die Herzogin von Westminster gemalt, bald ein gesuchter Porträtist. Seit 1872 ist Paris sein Wohnsitz, wo das feine, angelsächsische Aroma, die »ästhetische« Originalität seiner Bilder bald ebenfalls der Gegenstand allgemeiner Bewunderung wurde. Boldini gibt in seinen Damenbildnissen immer das Allerneueste. Es ist, als ob er im Voraus wüsste, welche neue Mode die kommende Saison bringt. Fast herausfordernd frech und doch bestrickend durch ihren ultramodernen Chic wirken seine tiefausgeschnittenen Damen in weissen Kleidern und schwarzen Handschuhen. Carolus Durans Porträts haben nichts von dem nervenerregenden Reiz, von jenem beunruhigenden Etwas, das

Boldini: Porträt.

in Ausdruck und Gesten der eleganten Frau liegt, deren Excentricität täglich neue Nüancen der Schönheit findet. Das schwierigste Element der Erscheinungswelt, die Bewegung, vermochte er nicht zu packen. Boldinis Bilder sehen aus wie urplötzliche kühne Griffe, die in flotten, witzigen Crayonstrichen einer scharfen Beobachtung das Erfasste genial und schnell festbannen. Keinen Schmuck gibt es, kein Bracelet, keine Säule und Draperie. Man hört die seidene Taille über dem enggeschnürten Corset krachen, sieht den leichtbeweglichen Fuss die lange Schleppe mit kühner Bewegung zur Seite schleudern. Bald sind seine Wesen voll, üppig, in Kleidern nackt, aufgeregt und

Boldini: Porträt.

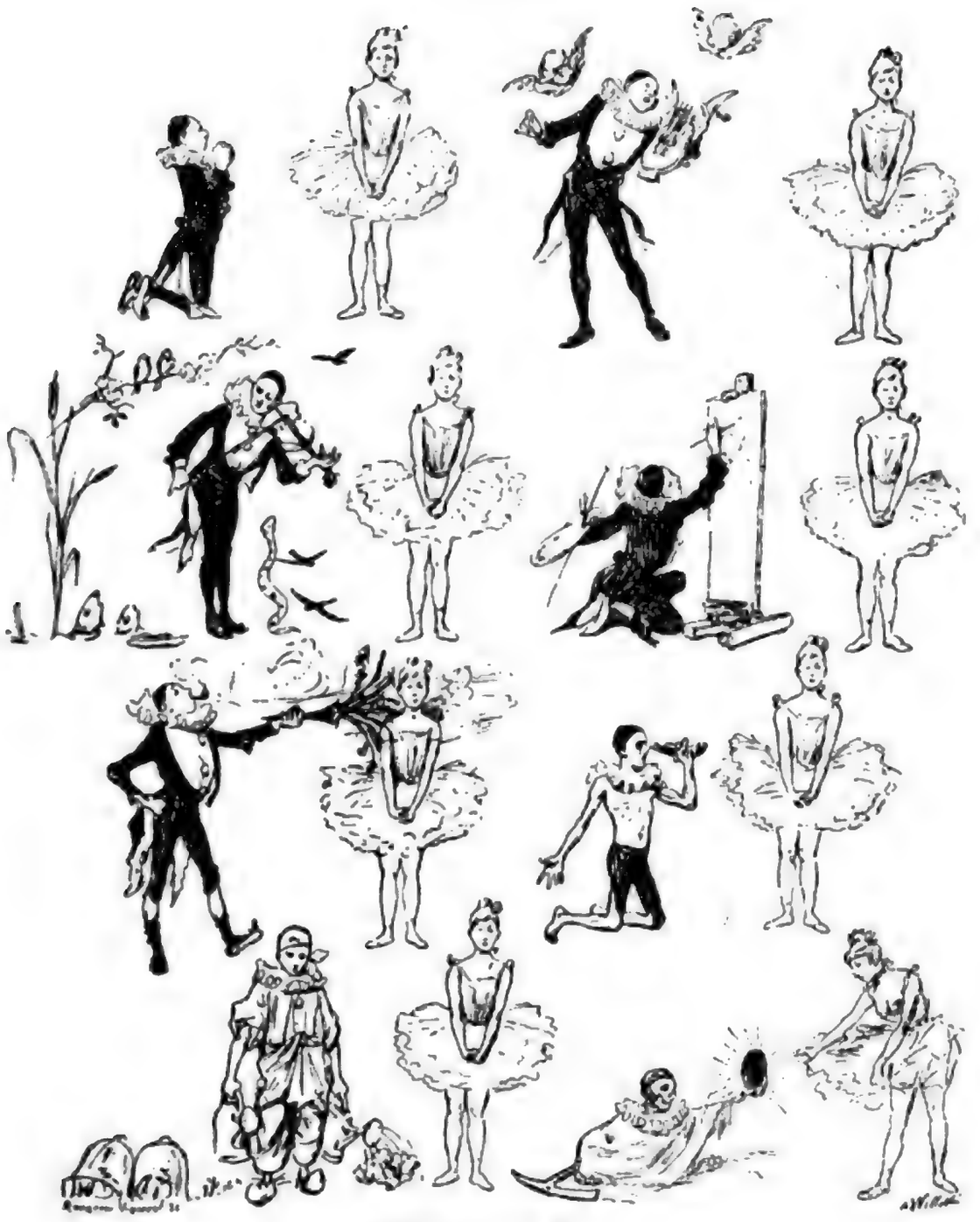
beweglich, bald körperlos, wie aus Luft bestehend, bleich und halbtodt von der Anstrengung festlich durchlebter Nächte, »mit einem Nichts von Blut in den Adern lebend, deren Puls beinahe nur aus Gefälligkeit schlägt«. Ebenso raffinirt sind seine Kinderbilder: diese elastischen kleinen Mädchen mit den weitgeöffneten Sammetaugen, rosigen, jungen Lippen und kokett berechneten Posen. Boldini hat eine unbeschreibliche Art, eine Kopfbewegung, eine Miene, ein Augenblitzen im Fluge festzuhalten, die Haare zu coiffiren, unter hellseidenen Roben kokette Spitzenunterkleider anzudeuten oder die elegante Feinheit eines in schwarze Seidenstrümpfe gepressten, zarten Mädchenbeines sich in delicaten Linien vom hellgrauen Sopha absetzen zu lassen. Es ist französischer Esprit, etwas Pikantes, Zweideutiges in seiner an's Unanständige streifenden und doch reizenden Kunst. Uebrigens bilden diese Damenporträts nur einen kleinen Theil seines »Werkes«. Er malt in Oel, in Aquarell und Pastell, behandelt gleich wunderbar das männliche Porträt, das Strassenbild und die Landschaft. Sein Porträt des Malers John Lewis Brown, wie er mit Frau und Tochter ein wenig angeheitert über die Strasse schwankte, sah aus, als wäre es auf einen Wurf heruntergemalt. In seinen kleinen Pferdebildern ist eine erstaunliche Nervosität und Lebendigkeit. Der Sänger Faure besitzt von ihm ein paar Rococobildchen.

Digitized by Google

Die Blumen, die er mit seiner fruchtbaren Hand nach allen Seiten in spielender Leichtigkeit ausstreut, sind nicht zur Aufbewahrung im kunstgeschichtlichen Herbarium bestimmt, seine Werke sind flüchtige Geistesblitze, schön schillernde Eintagsfliegen, aber unter dieser Improvisation verbirgt sich eine subtile, kühne, pariserische Kunst. Mehrere Jahre in London ansässig, hatte Jules Chéret schon dort ausgezeichnete Plakate gezeichnet, die heute von den Sammlern sehr gesucht sind. Seit 1866 führte er den neuen Industriezweig in Frankreich ein und gab ihm — Dank der Erfindung von Maschinen, die die Anwendung grösster lithographischer Steine gestatten — einen ungeahnten künstlerischen Aufschwung. Er hat viele Tausende von Plakaten geschaffen. Der Buchhandel, die grossen Verkaufsmagazine, fast alle Zweige der Industrie danken ihm ihren Erfolg. Allein seine Theateraffichen — La Fête des Mitrons, La Salle de Frascati, Les Mogolis, Le Chatbotté, L'Athénée comique, Fantaisies Music-hall, La Fée Cocotte, Les Tsiganes, Les Folies-Bergère en voyage, Spectacle concert de l'Horloge, Skating Rink, Les Pillules du diable, La Chatte blanche, Le Petit Faust, La Vie Parisienne, Le Droit du Seigneur, Cendrillon, Orphée aux Enfers, Eden Théâtre etc. gehören zu den graziösesten Erzeugnissen der modernen Kunst — schlichte Plakate, nur bestimmt, einige Tage an den Litfasssäulen zu hängen und doch an eleganter Leichtigkeit, sprühendem Leben und kokettem Farbenduft vielen grossen Oelbildern überlegen, die an den Wänden des Musée Luxembourg prangen.

Unter den Illustratoren ist *Willette* wohl der liebenswürdigste, der sprühendste an Grazie, Phantasie und Geist. Eine Zeichnung von ihm ist etwas Lebendiges, Leichtes, Frisches. Nur bei den Japanern oder den grossen Zeichnern des Rococo findet man ähnlich reizvolle Blätter wie Willettes zarte Gedichte vom Chevalier Printemps oder dem Baiser de la Rose. Zugleich ist etwas seltsam Unschuldiges, etwas Primitives, Naives, etwas wie Vogelgesang in seiner reizenden Kunst. Keiner weiss so jugendfrisch zu lachen. Keiner hat eine so kindliche Phantasie. Willette besitzt die seltene Gabe, die Welt mit den Augen eines 16jährigen zu sehen, mit Augen, die nicht blasirt sind für die Schönheit der Dinge, mit den Augen des Gymnasiasten, der zum ersten Mal liebt. Er hat Engel für gothische Glasfenster, Schlachten und alles Denkbare gezeichnet, aber das Weib beherrscht doch sein ganzes Werk: engelrein und verdorben, angebetet und verflucht, und doch immer von Neuem bezaubernd. Sie ist Manon Lescaut mit

Digitized by Google



Willette: L'âge d'or.

ihren sanften Augen und engelreinen Sünden; sie hat etwas von der minniglichen Pikanterie der Weiber Branthomes, wenn sie spöttisch den armen Pierrot auslacht, der ihr im Mondschein klagend seine Serenaden singt. Man möchte sagen, Willette ist selbst sein Pierrot, geblendet von jungen Busen und rosigen Lippen: bald graziös und lachend, ausgelassen wie ein junger Mensch, der eben der Schulbank

Digitized by Google

entschlüpft, bald ernst und zürnend wie ein Erzengel, der die Sündigen austreibt, — heute feurig, morgen melancholisch, bald verliebt, neckisch, heiter und zärtlich, bald melancholisch, zu Tode betrübt. Er lacht unter Thränen und weint unter Lachen, singt den Dies irae nach einem Couplet von Offenbach; — trägt selbst ein schwarz- und weisses Gewand, ist mystisch und sinnlich zugleich. Seine Blätter sind prickelnd wie perlender Sect und athmen die sanfte, klagende Seele der Volkslieder.

Forain steht neben diesem liebenswürdigen Pierrot als der moderne Satyr, der echte Sprössling der Goncourts und Gavarnis, das Product modernster Décadence. Was Paris an Laster und Grazie, was die Welt an Luxus, die Halbwelt an Chic enthält, hat er geistreich gezeichnet, in kühn stenographischer Ausführung, mit der Eleganz des sicheren Praktikers. Jeder Strich sitzt auf Anhieb in schneidiger Energie und endgültiger Grazie. Ehebruch, Spiel, Chambres separées, Wagen, Pferde, Villa im Bois de Boulogne, dann die Kehrseite: Entehrung, Diebstahl, Hunger, Koth der Strasse, Pistole, Selbstmord — das sind die Hauptetappen des modernen Epos, das Forain schrieb, und über allem schwebt mit lächelnder Grazie die Pariserin, die Tänzerin wie ein Hauch der Schönheit. Sein Hauptstudienfeld ist das Promenoir der Folies-Bergère: die feinen Silhouetten blutloser Sängerinnen und die dicken Fleischmassen schlemmender Gourmés, das freche Lachen und die todten Augen der Dirne, die dünnen Taillen, mageren Arme und dämonischen Hüften welkender, in Seide geschnürter Körper. Kleine Tänzerinnen und dicke Roués, Snobs in kurzem weitem Ueberzieher, colossalem Kragen und langen Schnabelschuhen — sie alle bewegen sich, leben, strömen den Odeur ihrer Atmosphäre aus. Es ist Geist in der Linie eines Ueberziehers, den Forain zeichnet, im Meublement eines Zimmers, im Fall eines Pelzes oder einer Seidenrobe. Er ist Meister im flüchtigen leichten Erfassen der definitiven Linie. Jedes seiner Blätter ist wie eine geistreiche Causerie, die sich schon durch Andeutungen und Augenzwinkern verständlich macht.

Paul Renouards Name ist von der Oper untrennbar. Schon Degas hatte mit wunderbarer Sachlichkeit, feiner Ironie oder unheimlicher Todtentanzstimmung die Oper und die Tänzerinnen gemalt. Aber Renouard ahmte Degas nicht nach. Er gehörte 1871 als Schüler von Pils zu den Vielen, die damals bei der Decoration des Treppenhauses der Neuen Oper beschäftigt wurden, und erhielt

Digitized by Google

bei dieser Gelegenheit den ersten Einblick in diese capriciöse, geheimnissvolle, auf Contrasten aufgebaute Welt, die seitdem seine Domäne ward. Was der Verfasser der »Petites Cardinal« in Worten ausgesprochen, das erzählte Renouard mit dem Bleistift. All diese Tänzerinnen bei ihren Proben sind exakt gezeichnet, aber die Eleganz ihres Lächelns, ihrer Finger, ihrer seidenen Strümpfe, ihrer graziösen Bewegungen hat fast etwas, das über die Natur hinausgeht. Renouard ist ein Realist mit sehr viel Geschmack. Die Uebungen der jungen Mädchen, wenn sie auf den Fusspitzen stehen, tanzen, sich verbeugen, dem Publikum Kusshände zuwerfen, sind in wenigen Strichen sicher und breit gegeben. Die Oper ist für ihn ein Universum in nuce, ein Resumé von Paris, wo er alle Bizarrerien, alle Ausgelassenheit und alles Traurige des modernen Lebens findet.

Zum Schluss sei *Daniel Vierge* genannt, den eine grausame Krankheit vorzeitig seiner Kunst entriss, noch bevor er sein Meisterwerk, die Ausgabe des Don Pablo de Segovia hatte vollenden können. Auch er — von Geburt Spanier — eigentlich hiess er Daniel Vierge Urrabieta — war ein keckes, nervöses, delicates Talent, dessen Illustrationen in den Pariser Journalen ungemein pariserisch, geistreich, fein und pikant sind. Ohne wie Doré einen »Stil« anzustreben, drückte er Alles mit einer Kühnheit und Natürlichkeit aus, der jede Trockenheit meilenfern liegt. Im ritterlichen 18. Jahrhundert, der Epoche der seidenen Schuhe, des Puders und der brüsseler Spitzen, bewegte er sich am liebsten. Einzelne Blätter lassen fast an Goya oder an die prickelnde Verve Fortunys denken.

Digitized by Google

XXXV.

Spanien.

Es war im Frühling 1870, als beim Kunsthändler Goupil in Paris ein kleines Bild ausgestellt wurde, das sich »La Vicaria« nannte. Die Hochzeit fand in der Sacristei einer Madrider Rococokirche statt. Die Wände waren mit abgeblassten, in Gold und matten Farben gemusterten Ledertapeten von Cordova bedeckt. Ein prächtiges Rococogitter schied die Sacristei vom Hauptschiff. Von der Decke hingen venezianische Lüster herab. Bilder von Märtyrern, venezianische Spiegel in ovalen geschnitzten Rahmen, reich geschnörkelte Holzbänke, an der Wand eine Bibliothek von Missalien und Evangelien in funkelndem Silberverschluss, rings blanke Marmortische und glitzernde Kohlenbecken — das war der Schauplatz, wo der Ehecontract unterzeichnet wurde. Die Costüme waren die aus Goyas Zeit. Ein alter Elegant heirathet ein schönes armes Mädchen. Mit affectirter Grazie, in tänzelndem Menuettschritt, einen eleganten Dreispitz unterm Arm, nähert er sich dem Tische, um seine Unterschrift an die Stelle zu setzen, die ihm der Escribano mit devoter Verbeugung bezeichnet. Gekleidet ist er in zartes Lila. Die Braut trägt ein weisses, mit geblümten Spitzen besetztes Seidenkleid, im üppigen schwarzen Haar einen Kranz von Orangenblüthen. Während eine Freundin mit ihr spricht, mustert sie mit zerstreuter Aufmerksamkeit die niedlichen Bildchen auf ihrem Fächer, dem reichsten, den sie jemals besass — ein sehr pikantes Köpfchen, mit ihren langen Wimpern und schwarz umränderten Augen. Weiter hinten folgen die Trauzeugen, zunächst eine junge Dame in gebauschtem Seidenkleid von hellstem Rosa. Daneben ein Freund des Bräutigams in kohlgrünem Rock mit langen Schössen, einen schillernden Gurt um den Leib, an dem ein funkelnder Säbel herabhängt. Das Ganze war ein wunderbares Farbenbouquet, worin Töne von venezianischer Gluth und Kraft neben japanisch zartem Perlgrau und einem verschmelzenden neutralen Braun flimmernd nebeneinander standen.

Digitized by Google

Fortuny: La Vicaria.

Der kaum 30jährige Maler des Bildes nannte sich *Mariano Fortuny* und war in Reus, einer kleinen Stadt der Provinz Tarragonien, am 11. Juni 1838 geboren. Fünf Jahre, nachdem er das Werk vollendet, am 21. November 1874, 36 Jahre alt, starb er. So kurz seine Laufbahn, war sie jedoch so glänzend, sein Erfolg so riesig, sein Einfluss so gross, dass ihm seine Stelle in der Geschichte der modernen Malerei gewahrt bleibt.

Auch die spanische Kunst hatte gleich der französischen nach Goyas Tod der Reihe nach das Joch des Classicismus, Romantismus und Akademismus getragen. Im Grabe Goyas lag, wie es schien, die Welt der Torreros, Majos, Manolas, Mönche, Schmuggler, Spitzbuben und Hexen, die ganze Localfarbe der spanischen Halbinsel für immer eingesargt. Noch auf der Pariser Weltausstellung 1867 war Spanien nur durch einige sorgfältig componirte und ebenso gemälte, langweilig zahme Historienbilder David'scher oder Delaroche'scher Marke vertreten, wie sie Jahrzehntelang von José Madrazo, J. Ribera y Fernandez, Federigo Madrazo, Carlo Luis Ribera, Eduardo Rosales und vielen Andern gemalt wurden, deren Namen aus der Vergessenheit hervorzuziehen kein Grund vorliegt. Sie mühten sich ab in der Betrachtung einer Kunst, die nicht die ihre war und kein Echo in ihnen erwecken konnte. Ihre Malerei war Körper ohne Seele, hohle

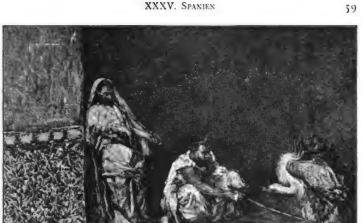
Digitized by Google

Mariano Fortuny.

Theatergeschicklichkeit. Wie vom Tode Claudio Coellos 1693 bis zum meteorartigen Auftreten Goyas ein Jahrhundert lang vollständiges Dunkel über der spanischen Kunst gelegen, so brachte auch die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts keine einzige originelle Künstlererscheinung hervor, bis in den sechziger Jahren Fortuny auftrat.

Aus armen Verhältnissen war er hervorgegangen. Mit zwölf Jahren verlor er Vater und Mutter. Sein Grossvater, ein unternehmender abenteuerlicher Schreinermeister, hatte sich ein Wachsfigurencabinet angelegt, das er von Stadt zu Stadt in der Provinz Tarragon sehen liess. Der Enkel begleitete ihn, zu Fuss ging's durch alle Städte von Catalonien, der Alte zeigte die Wachsfiguren, der Junge bemalte sie. Wenn er einen Augenblick frei hatte, zeichnete er, schnitzte in Holz und modellirte in Wachs. Ein Bildhauer sah seine Versuche, sprach davon in Fortunys Heimathsort und erreichte, dass die Stadt dem vielversprechenden Talente eine Pension von 42 Francs monatlich aussetzte. Hiermit konnte Fortuny vier Jahre lang die Akademie von Barcelona besuchen. 1857, neunzehn Jahre alt, erhielt er den Prix de Rome und trat noch im selben Jahre die römische Reise an. Aber während er dort die Bilder der alten Meister copirte, kam ein Ereigniss, das ihm in andere Bahnen zog. Der Krieg zwischen Spanien und dem Kaiser von Marokko bestimmte seine fernere Laufbahn. Fortuny war ein junger Mensch von 23 Jahren, sehr kräftig, eine untersetzte Figur, kurz angebunden, schweigsam, entschlossen, an Anstrengungen gewöhnt. Der Aufenthalt im Orient, der fünf bis sechs Monate dauerte, war eine Entdeckung für ihn, ein Freudenfest. Er fand Gelegenheit, ein farbenreiches, wild bewegtes Volksleben aus nächster Nähe zu studiren, sah bewundernd die flimmernden malerischen Episoden, die sich bunt vor ihm abspielten, die reichen Costüme, auf denen die Sonnenstrahlen des Südens in hundert Reflexen hüpften. Namentlich als der Kaiser von Marokko mit seiner glänzenden Suite kam, den Frieden

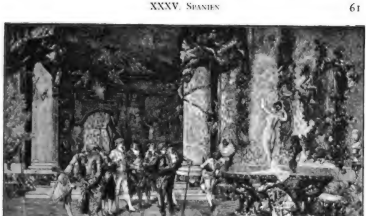
Digitized by Google



Fortuny: Scene aus Marokko.

zu unterzeichnen, entfaltete Fortuny eine fieberhafte Thätigkeit. Das grosse Schlachtenbild, das er im Auftrage der Akademie von Barcelona hatte anfertigen sollen, blieb unvollendet. Dagegen malte er eine Reihe von Orientbildern, in denen seine erstaunliche Fingerfertigkeit, sein wunderbar sensibles Auge sich schon deutlich ankündigte: die Buden marokkanischer Teppichhändler mit wimmelnden Figürchen und der reichen Auslage orientalischer Webereien, die müde Haltung alter, in der Sonne sitzender Araber, die ernst brütenden Gesichter unheimlicher Schlangenbändiger und Zauberer. Das ist kein pariserischer Orient wie der Fromentins, die ganze Welt spricht arabisch. Nur Guillaumet hat später das im Sonnenschein träumende contemplative Fakirthum des Ostens gleich überzeugend interpretirt.

Doch sein eigentliches Gebiet entdeckte er erst, als er nach seiner Rückkehr anfing, jene glänzend kaleidoskopischen, reizend schillernden Rococobilder zu malen, die seinen Ruf in Paris begründeten. Gleich in dem ersten — Rococoherren, die in einem reichen Interieur Kupferstiche betrachten — waren die japanischen Waffen, Renaissancetruhen, goldenen holzgeschnitzten Rahmen, all

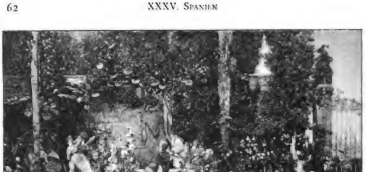


Fortuny: Die Prüfung des Modells.

gewerbes, die Wände waren mit glänzenden orientalischen Stoffen decorirt, rings standen grosse Glasschränke mit maurischen und arabischen Waffen, alte Kannen und Gläser aus Murano. Alles was glänzt und schillert, suchte und sammelte er. Das war seine Welt und die Basis seiner Kunst.

Marmor- und Porphyrsäulen, Elfenbein- und Bronzegruppen, Lüster aus venezianischem Glas, vergoldete Consolen mit kleinen Büsten, grosse von vergoldeten Satyrn getragene Tische mit bunter Mosaikeinlage bilden die Umgebung in dem erstaunlichen Bilde »die Prüfung des Modells«. Auf einem Marmortisch steht nackt ein junges Mädchen und posirt vor einer Reihe Akademikern im Costüm Louis XV., von denen Jeder durch Bewegung oder Gesichtsausdruck sein Urtheil abgibt. Einer ist ganz nahe herangetreten und betrachtet die Kleine mit der Lorgnette. Alle Kostüme schillern in tausend Farben, und der Marmor reflektirt wieder die verschiedenen Farben der Stoffe. In dem Bilde »der Dichter« oder »die Theaterprobe« leistete er sein Höchstes in der capriciösen Analyse des Lichtes. In einem alten Rococogarten, dessen Hintergrund die glänzende Façade der Alhambra bildet, hat sich eine Gesellschaft von Rococoherren versammelt, um der Probe einer Tragödie beizuwohnen. »Sie«, eine reizende, üppige, hochgewachsene Schöne, ist gerade in

Digitized by Google



Fortuny: Die Theaterprobe.

Ohnmacht gefallen. »Er« liest, die Dame mit dem rechten Arme haltend, aus einem grossen Manuscript die Verse seiner Rolle. Mit Kennermiene lauschen die Herren und tauschen Bemerkungen aus; Einer schliesst die Augen, um recht aufmerksam zu hören. Die ganze Malerei ist raketenhaft sprühend, prickelnd und schillernd wie ein Pfauenschwanz. Fortuny zerlegt die Sonnenstrahlen in unendliche, dem Auge kaum fassbare Nüancen und bringt ihr blitzendes Flimmern mit staunenswerther Delicatesse zum Ausdruck. Henri Regnault, der ihn damals in Rom besuchte, schrieb an einen Pariser Freund: »Der gestrige Tag bei Fortuny liegt mir noch in den Gliedern. Ist das ein Staatskerl! Er malt euch die wunderbarsten Dinge und ist unser Aller Meister. Könnte ich dir die zwei oder drei Bilder zeigen, die er unter der Hand hat. Oder seine Aquarelle und Radirungen. Sie flössen mir einen wahren Ekel vor den meinigen ein. Ach, Fortuny, du bringst mich um den Schlaf«.

Auch als Radirer sah er seinem grossen Vorläufer Goya alle technischen Finessen und prickelnden Pikanterien ab. Nur mit ganz leichten genialen Strichen sind die Umrisse der Figuren gezeichnet, dann kommt wie bei Goya die Aquatinta, die Farbe, die den Hintergrund bedeckt und die Localität, die Tiefe, das Licht gibt. Ein paar Nadelritze, ein schwarzer Fleck, ein Licht, durch ein geistreich ausgespartes Stück Weiss erzielt — das genügt ihm, seinen Figuren Leben und Charakter zu geben, sie aus der schwarzen Tiefe des

Digitized by Google

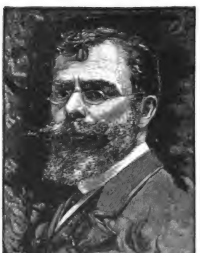
Hintergrundes wie mysteriöse Traumgestalten auftauchen zu lassen. Der todte Araber, der, mit schwarzem Mantel bedeckt, die Flinte im Arm, am Boden liegt, der Hirtenknabe auf dem Säulenstumpf, die Serenade, der Leser, der Tamburinspieler, der Invalide, der Zopfherr, der sich über seine Blumen bückt, der Anachoret und der am Leichnam seines Freundes trauernde Araber sind die hauptsächlichsten seiner bald geistreich prickelnden, bald düster phantastischen Blätter.

Mit dem Bilde »Der Strand von Portici« versuchte er noch eine neue Bahn zu beschreiten. Er war, wie er selbst sagte, müde der bunten Fetzen des 18. Jahrhunderts und beabsichtigte, nur noch Gegenstände aus dem umgebenden Leben zu malen, in ganz modernem, Manet'schen Sinn. Doch er sollte diese Wandlung nicht mehr erleben. Am 21. November 1874 verschied er in Rom. Bei der Versteigerung seines Nachlasses wurden die kleinsten Skizzen mit Gold aufgewogen, selbst die Radirungen mit erstaunlichen Preisen bezahlt.

Fortuny: Le Vase de Chine.

Heute ist der Fortunyenthusiasmus nicht mehr so glühend. Das Malenkönnen ward im Laufe der Jahre so alltäglich, dass man es als selbstverständlich voraussetzt, um dann psychologisch zu den Bildern Stellung zu nehmen. Und da ist bei Fortuny ein Manco. Er ist ein Charmeur, der blendet, aber mehr in Erstaunen setzt als ergreift. Die Malerei ist unter seinen Händen reine Virtuosität geworden, ein wunderbares flackerndes Feuerwerk, das betäubt und — kalt lässt. Mit entzückender Feinheit liess er auf dem kleinen Klavier seiner mit der Loupe gemalten Bildchen die sprühende Tonleiter strahlender Farben singen — Alles schillert goldig, wie das Kleid einer Fee. Der Arbeitergeduld Meissoniers hat er eine Feinheit des Colorits,

Digitized by Google



Francisco Pradilla.

einen Reichthum malerischen Witzes, eine Masse reizender Nichtsnutzigkeiten gesellt, die aus ihm den fascinirendsten, feinsten Jongleur der Palette machen: einen betäubenden Coloristen, einen wunderbaren Clown, einen originellen, subtil nervösen Maler — keinen wahrhaft grossen ergreifenden Künstler. Seine Bilder sind Delicatessen in Goldrahmen, fein gefasste Juwelen, bewundernswerthe Geduldspiele, unterbrochen von raketenhaft aufblitzendem Esprit, aber man fühlt unter der glitzernden Oberfläche kein Herz, keine Seele. Seine Kunst könnte ebensogut französisch oder italienisch sein als spanisch. Sie ist die Kunst der Pinselvirtuosen und Fortuny der Stifter einer Religion, die nicht in Madrid allein, auch in Neapel, Paris und Rom ihre begeisterten Anhänger fand.

Die spanische Malerei, soweit sie eigenartig, hält sich noch heute in seinen Bahnen. Sie theilte sich nach Fortunys Tode in zwei Ströme. Das officielle Bestreben der Akademien war, die grosse Geschichtsmalerei in Blüthe zu halten, gemäss dem stolzen Programm, das Francisco Tubino in seiner Broschüre »die Wiedergeburt der spanischen Kunst« verkündet. »Unsere zeitgenössischen Künstler erfüllen mit ihrem Rufe das gesittete Europa und werden jenseits des atlantischen Meeres bewundert. Wir haben eine eigene Schule mit hundert Lehrern, die den Vergleich mit keiner eines andern Landes scheut. In der Heimath wacht die Akademie der schönen Künste über die Verbesserung der Kunst; sie hat die Gesetze ausgearbeitet, nach denen unsere Akademie in Rom geleitet wird, die prachtvoll in den stolzen Besitzungen Spaniens auf dem Janiculo liegt. In Madrid folgen einander zweijährige Ausstellungen; es fehlt nicht an Prämien und Ankäufen. Die spanische Malerei schmückt

Prädilla: Die Uebergabe von Granada.

Digitized by Google

nicht nur mit Staffeleibildern das bürgerliche Haus oder das Boudoir der Schönen, sie erinnert auch in ihren Gemälden an die grossen Episoden der Volksgeschichte, die geeignet sind, zu ruhmreichen Thaten zu begeistern. Streng, wie der nationale Charakter, fordert sie, dass der feine Geschmack sich nicht herablasse, das Unanständige zu malen. Wir wollen hauptsächlich grosse Gemälde für die Museen; der Geschäftsgeist ist nicht unser Meister. Auf solche Weise lebt der Ruhm Zurbarans, Murillos, Velazquez' in neuem Geiste wieder auf«.

Das Ergebniss dieser Bemühungen waren jene Historienbilder, die auf der Pariser Weltausstellung 1878, der Münchener Internationalen 1883 und seitdem auf jeder grössern Ausstellung sich zum höchsten Labsal aller Freunde der Geschichtsillustration auf wahrhaft spanischen Flächen ausdehnten. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 erhielt *Pradillas* »Johanna die Wahnsinnige« die grosse goldene Medaille, ein gutes Bild im Sinne von Laurens. Philipp der Schöne ist todt. Der Leichenzug, der ihm das letzte Geleite gibt, hat auf einer Landstrasse Halt gemacht, als mit flatternden Haaren, die Augen stier auf den Sarg gerichtet, der die Reste ihres Gatten birgt, die unglückliche Fürstin herbeieilt. Die rings knieenden Priester und Frauen betrachten die arme Wahnsinnige mit traurigem Mitleid. Rechts bei einer kleinen Capelle, in der ein Priester eine Todtenmesse hält, ist der Hofstaat gruppirt, links die Bauernschaft, die herbeigeströmt ist, die Ceremonie zu sehen. Grosse Wachskerzen brennen, von düsterm Fackelschein ist die Capelle beleuchtet. Das war Alles sehr gut gemalt, von wohlabgewogener Composition und eleganter Zeichnung. In München 1883 erhielt er die goldene Medaille für seine »Uebergabe Granadas 1492«, ein Bild, das damals auf die deutschen Historienmaler grossen Eindruck machte, weil Pradilla darin von der braunen Asphaltmalerei Laurens' zu einer »moderneren« Graumalerei übergegangen war, die der Beleuchtung der Dinge unter freiem Himmel mehr Rechnung trug. Im gleichen Jahre war *Casados* grosses Gemälde »Die Glocken von Huesca« mit dem blutüberschwemmten Boden, den 15 enthaupteten Körpern und ebensoviel abgeschlagenen Köpfen eine vielfach bewunderte Schöpfung. *Vera* hatte sein von wildem Feuer und Pathos erfülltes Bild der heroischen Vertheidigung von Numancia ausgestellt. *Manuel Ramirez* seine Enthauptung des Don Alvaro de Luna, mit dem bleichen Kopf, der von den Stufen heruntergerollt war und den Beschauer so unheimlich anstierte. *Moreno Carbonero* liess in seiner »Bekehrung des Her-

Digitized by Google

Benliure y Gil: Vision im Colosseum.

zogs von Gandia« à la Laurens Särge öffnen: der »Herzog von Gandia« hat als Grossstallmeister der Kaiserin Isabella am Hofe Karls V. nach dem Tode seiner Herrin die Beisetzung von deren Leiche in der Gruft zu Granada zu überwachen, und als dort zur Feststellung der Identität der Sarg noch einmal geöffnet wird, ergreift der Anblick der entstellten Züge der Todten den lebenslustigen Granden so mächtig, dass er sich Gott zu weihen gelobt. *Ricardo Villodas* stellte in seinem Bilde »Victoribus Gloria« den Beginn einer jener Seeschlachten dar, die Augustus zur Belustigung des römischen Volkes durch Gladiatoren aufführen liess. Von *Antonio Casanova y Estorach* war ein Bild König Ferdinands des Heiligen vorhanden, der am Gründonnerstag die Fusswaschung und Ausspeisung von elf armen alten Männern vornimmt. Besonderes Aufsehen machte das grosse Gespensterspukbild *Benliure y Gils*, das er »Vision im Colosseum« nannte. Hoch in der Luft schwebt der heilige Almaquio, der nach der Legende von den Gladiatoren im Colosseum getödtet wurde, und schwingt in fanatischer Exstase ein lichtstrahlendes

Villegas: Der Tod des Stierkämpfers.

Für die Charakteristik der modernen Kunstbestrebungen sind nach alledem diese Historienbilder trotz ihrer grossen Leinwandflächen belanglos. Man könnte culturgeschichtliche Erörterungen daran knüpfen, dass im Land der Stierkämpfe sich diese Gruselmalerei länger als anderwärts erhielt, aber die Hoffnungen derer, die im Anschluss daran eine neue Blüthe der Geschichtsmalerei verkündeten, wurden völlig zu nichte. Auch für die spanische Kunst hat das Historienbild — wie früher für die französische — nur die Bedeutung des Prix de Rome. Eine oft blendende Coloristik, die ein tüchtiges Naturstudium vor der Gefahr der Schönfärberei bewahrt, macht die spanischen Werke von den ältern verschieden. Selbst ihre Leidenschaft wirkt oft echter, brutaler, packender. Man glaubt bei den besten zu bemerken, dass wirklich ein wildes Temperament durch die Convention hindurchflammt, dass die Maler das Schreckliche lieben, das die ältern Franzosen nur zur Anfertigung actueller Tableaus benutzten. Aber beim Gros herrscht ebenfalls statt der empfundenen südlichen Ausdrucksbewegung die Theaterpose, der kleinliche Coulisseneffect auf der Riesenleinwand, dazu oft eine Effecthascherei, die bedenklich die Grenze streift, wo das Grausige in's Lächerliche umschlägt. Durch ihr ausserordentliches Können nöthigen alle zur Achtung, aber den Schatz modernen

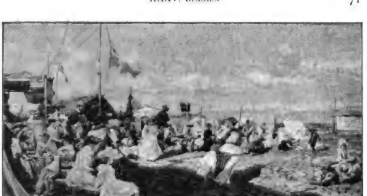
Digitized by Google

Pradilla: Deckenbild im Palais Murga.

Empfindungslebens haben sie nicht bereichert, die ältere Geschichtsmalerei im Kern ihres Wesens nicht umgestaltet. Der Kunst dient nicht, wer aus der Mode gekommene Motive mit aus der Mode gekommenen Farben immer von Neuem behandelt. Delaroche ist todt, man kann ihn hervorscharren, aber nicht lebendig machen, und auch die Spanier graben Mumien aus dem Boden, denen der lebendige Odem mangelt. Ihre Werke sind keine Wegweiser in die Zukunft, sondern die letzten Revenants jener Meiningerei, die wie ein Gespenst in der Kunst aller Völker umging. Selbst die Compositionen, die gleissenden Farben, die Sessel und malerisch über den Boden gebreiteten Teppiche sind noch dieselben wie bei Gallait. Wie oft haben diese theuern Versatzstücke seit Delaroches »Ermordung des Herzogs von Guise« und Pilotys »Seni« ihren tragischen Leichenbitterdienst verrichtet.

Und diese an der Historienmalerei grossgezogenen Anschauungen wirkten dann auch auf die Behandlung des modernen Zeitgemäldes schädlich zurück. Selbst hier wird ein Compromiss mit dem herkömmlichen Historienbild angestrebt, indem man die Scenen des modernen Volkslebens auf grossen Leinwandflächen zu Aufzügen oder tragischen Repräsentationsstücken verarbeitet und mehr als gut ist, nach Stoffen sucht, für welche die prunkvollen, bunten Farben der Historienmalerei passen. *Viniegra y Lasso* und *Mas y Fondevilla* lassen grosse Prozessionen ausziehen mit Bischöfen, Mönchen, Priestern und Chorknaben. Alle Gestalten stehen hellstrahlend gegen den Himmel, und doch prallt das Licht wirkungslos ab am Oelmantel der Figuren. *Alcazar Tejedor* lässt einen jungen Priester im Beisein seiner Eltern die »Erste Messe« lesen, nur um daraus eine Theater-

Digitized by Google



Pradilla: Am Strande.

scene in modernem Costüm zu machen, den bekannten, seit Delaroche so beliebten »Moment der höchsten Erregung« auf einen Vorgang der Gegenwart zu übertragen. *José Villegas*, an Können der imposanteste von Allen, erwarb sich durch seinen »Tod des Matadors« und die von Vanderbilt für 150.000 Francs erworbene »Taufe« einen europäischen Namen. Eine Hospitalscene von *Louis Jimenez* aus Sevilla ist das einzige Bild, in dem etwas vom Ernst des französischen Naturalismus anklang, aber auch nur als vereinzeltes Beispiel einer sonst in Spanien nicht vorkommenden Gattung von Interesse.

Am anziehendsten wirken die Spanier, wenn sie nicht in ernst feierlichen, steif vornehmen, grossen Leinwandflächen, sondern in anspruchsloser Fortuny'scher Kleinmalerei sich ergehen. Auch diese muthwilligen, bunt schillernden Kleinmaler können nicht recht zu den Modernen zählen. Ihre Malerei ist eine Kunst der geschickten Hand, die kein höheres Ziel kennt, als möglichst viel glänzende Dinge in ein Bild zusammenzutragen, aus schillernden Costümeffekten, dem Spiel, den Reflexen und Capricen der Sonnenstrahlen ein reizendes Bouquet zu winden. Die ernste moderne Kunst, die von Manet und den Fontainebleauern ihren Ausgang nahm, vermeidet dieses kaleidoskopische Spielen mit bunten Farbenfleckchen. All diese kleinen

Digitized by Google

Fältchen und Modellirungen, diese prismatischen Brechungen und curiosen Reflexe wollen die Modernen nicht sehen, sie zwinkern mit den Augen, um desto deutlicher die Hauptvaleurs zu bekommen, sie vereinfachen, wollen nicht durch tausend Kleinigkeiten von der Hauptsache ablenken. Ihre Bilder sind Kunstwerke, die der Fortunisten Kunststücke. Von einer ernsten Analyse des Lichtes ist in der ganzen Bric-à-brac-Kunst nicht die Rede. Die bunten Farbenfleckchen ergeben zwar einen gewissen Akkord, aber es fehlt an Ton und Luft, an jeder feineren Empfindung, Alles wirkt gefärbt, nicht farbig. Immerhin haben diejenigen, die unabhängig genug waren, sich von der blendenden Fingerfertigkeit des Taschenspielers nicht ganz behexen zu lassen, Bildchen von sehr talentvollem Raffinement gemalt und, von Fortunys Rococowerken ausgehend, bald die elegante Welt, bald das farbige, warmblütige Volksleben des modernen Spanien mit kecker, geistreicher Leichtigkeit geschildert. Ueber die Beobachtung der äusserlichen Seiten kamen sie nicht hinaus. Sie lassen Guitarreros mit Castagnetten und Panderetten klappern, Majas tanzen und schleifengeschmückte Helden Stiere statt der Mauren und Juden besiegen. Aber ihre Bilder sind wenigstens lebensfroh, farbig, von sinnlichem Glanze sprühend und zuweilen von stupendem Geschick.

Martin Rico war am längsten in Italien mit Fortuny zusammen, und auch seine Bilder haben das Funkeln des Juwelenkästchens, das Prickelnde perlenden Sektes. Namentlich einzelne Marinen, wie der Kanal von Venedig oder die Bucht von Fontarabia könnten von Fortuny gemalt sein. In andern erscheint er ruhiger, harmonischer als dieser. Der Vortrag ist kräftiger, weniger geistreich tüpfelnd, das Licht gewinnt an Intensität und atmosphärischer Feinheit, was es an neckischen Capricen verliert, und die kleinen Figürchen wirken trotz der weniger pikanten Malerei lebendiger. Man sieht ihre Umrisse kaum und sieht sie doch gehen, sich schieben, sich drängen, während die Fortunys gerade in ihrer subtileren mikroskopischen Durchführung oft in der Bewegung erstarrt scheinen. Besonders einige Marktscenen mit dem dichten Gewimmel von Verkäufern und Käufern sind überaus geistreiche Momentaufnahmen von schimmerndem Farbenreiz.

Zamacois, Casanova und *Raimundo de Madrazo,* Fortunys Schwager, sind nicht geringere Virtuosen der Palette. Marinen und kleine Landschaften wechseln mit Scenen aus dem spanischen Volksleben, worin sie gleich Fortuny in flimmernder Farbenbuntheit schwelgen. Madrazo hatte später in Paris auch als Damenporträtist grossen Zu

Digitized by Google

lauf, da er über seine Bilder bald einen feinen Hautgout duftiger Rococograzie à la Chaplin breitete, bald sich mit Geschick und Geschmack in symphonischen Parforcetouren à la Carolus Duran erging. Erinnerlich ist besonders von der Münchener Ausstellung 1883 das Porträt eines graziösen jungen Mädchens in Roth, das auf einem carmoisinrothen seidenen Sopha sass und die Füsschen auf einen dunkelrothen Teppich stellte; von der Pariser Weltausstellung 1889 eine Pierrette, deren Costüm die ganze Scala von Weiss zu Rosa durchlief. Der Rock war von einem dunkleren, das Mieder von einem helleren Roth, unter dem grauseidenen Unterrock lugte ein hellrosarother Strumpf hervor; über den Schultern lag ein weisser Schwanenpelz, weisse Handschuhe und weissseidene Schuhe mit rosa Schleifen vollendeten die Toilette. Sein grösstes Bild schilderte das »Ende eines Maskenballes«. Auf dem Platze vor der Pariser Oper hielten Droschken mit schlafenden oder rauchenden Kutschern, aus dem Vergnügungslokal strömte, in den glitzerndsten Farben sprühend, eine Schaar von Pierrots und Pierretten, Harlequins und Japanerinnen, Rococoherren und Türkinnen in den grauen Wintermorgen hinaus, in den das Gas der Laternen noch ein verscheidendes gelbes Licht warf.

Selbst diejenigen, die ihren Haupterfolg als Geschichtsmaler hatten, erscheinen als neue Menschen, wenn sie mit solch pikanten Kleinmalereien auftreten. *Francisco Domingo* in Valencia, als dessen Hauptleistung eine grosse Leinwand »der letzte Tag Sagunts« gerühmt wird, ist der spanische Meissonier, der mit der ganzen coloristischen Delicatesse des französischen Altmeisters kleine Reiter vor dem Wirthshaus, Landsknechte in der Osterie, Zeitungsleser und Philosophen aus der Zeit Ludwigs XV. malte. Benliure y Gil hatte in demselben Jahr, als er seine »Vision im Colosseum« ausstellte, mit zwei buntgetüpfelten kleinen Bildern, einem »Marienmonat« und einer »Preisvertheilung in Valencia« Erfolg, worin geputzte weissgekleidete Kinder sich inmitten festlich geschmückter Kirchenhallen bewegten. Casado, der Maler der blutigen Tragödie von Huesca, zeigte sich in der »Belohnung des Stierfechters«, einem Bildchen aus dem 18. Jahrhundert, als ausgezeichneter Kleinmeister voll Eleganz und Grazie. Jimenez, der Meister des grossen Hospitalbildes, überraschte gleichzeitig durch eine farbensprühende Kapuzinerpredigt vor der Kathedrale von Sevilla. Emilio Sala y Francès, der sein historisches Meisterstück mit der »Austreibung der Juden aus Spanien 1493« machte, liebt sonst den Frühling, südliche Gärten mit üppiger Vegetation und zarten Rococo-

Digitized by Google

damen, die ihr aufgerafftes Oberkleid mit duftenden Rosen gefüllt haben oder sich zum Gras herabbeugen, um Feldblumen zu pflücken. *Antonio Fabrés* wurde durch Regnault auf den Orient gewiesen und erregte Aufmerksamkeit durch seine Aquarelle und Federstudien, worin er orientalische und römische Strassenfiguren mit erstaunlicher Geschicklichkeit schilderte. Das Non plus ultra ist die kecke, gewinnende, wie aus der Pistole geschossene Kunst *Pradillas*. Er ist die grösste Erscheinung des zeitgenössischen Spanien, ein geistreich improvisirendes Talent, das sich mit Leichtigkeit auf den verschiedensten Gebieten bewegt. In den geistvollen, kühnen Decorationen, mit denen er spanische Paläste schmückte, spielte er à la Tiepolo mit Nymphen, Liebesgöttern und schwebenden Genien. Ueber seine Arbeiten im Palais Murga in Madrid ist die ganze Grazie des Rococo gebreitet. Leicht reihen sich die Gestalten aneinander, kokette auf Zweigen schaukelnde Nymphen und kecke, sich überschlagende, barock spielende Putti. Nirgends akademische Nüchternheit, überall Leben, malerischer Wurf, die rauschende Fröhlichkeit einer mühelos schaffenden, in festlicher Sinnenfreude schwelgenden Phantasie. In den dazu gehörigen Wandbildern liess er die Zeit der Troubadours, des süssen Minnegesangs und der Ritterromantik ohne gedankenhafte Schwere in zart anmuthigen, fliessenden Gestalten aufleben. Und derselbe Maler, der diese riesigen Wandflächen leicht tändelnd mit Stoffen aus der Fabelwelt füllte, erscheint wieder als ganz neuer, wenn er in markigen, treffsicheren Würfen Ausschnitte aus dem Leben unserer Zeit festhält. Seine Historien sind Werke, die zur Achtung nöthigen; jene Bildchen winzigsten Formats aber, in denen er Scenen aus dem römischen Carneval und dem spanischen Lagerleben, den Meeresstrand und die Faschingslust mit zahllosen Figuren in höchster Lebendigkeit, einer unerhörten, von aller Peinlichkeit freien Detailausführung, voll Pracht und Farbenglanz schilderte — sie waren Malerleistungen, neben denen als musikalisches Seitenstück höchstens Paganinis Variationen auf der G-Saite stehen — Kunststücke, deren heute nur Pradilla fähig ist und wie sie vor 30 Jahren nur Fortuny malte. In diesem wunderbaren Akrobaten der Palette verkörperte sich die Kraft des romanischen Genius. Er ist nicht allein den Spaniern noch heute für Stoff, Technik und Farbe massgebend, sondern auch der geistige Ahn, auf den die moderne italienische Malerei zurückgeht.

Digitized by Google

XXXVI.

Italien.

DIE Sonne Italiens ist nicht blasser geworden; der Golf von Bajae leuchtet im alten Glanz; die gewaltigen Eichen von Lariccia wuchern noch fort und die Wunder Michelangelos und Tizians hängen noch immer in den Museen — nur die Malerei Italiens hat nichts mehr von der hehren Majestät, der im 16. Jahrhundert die Welt zu Füssen lag, sie ist kleinlich geworden, weltlich, frivol. Diese Betrachtung zieht sich durch die meisten Besprechungen moderner italienischer Bilder als tadelnder Kehrreim, während es richtiger wäre, aus der Verschiedenheit von den Alten ein Lob für die Modernen abzuleiten. Das lebende Italien mit dem der Vergangenheit vergleichen, den Malern der Gegenwart immer die grossen Genien von einst als warnende Gestalten vor Augen halten, hiesse sie zur Unbeweglichkeit, zur Copistenthätigkeit verdammen. Es ist ein Zeichen von Kraft und Selbstgefühl, dass sie, statt ihre grossen Meister zu copiren, auf eigene Kosten eine neue originelle Schule gründeten, dass selbst in diesem Lande, wo der Künstler durch die Fülle alter Meisterwerke erdrückt wird, sich die Malerei ihren eignen Stil zu schaffen wusste. Italien ist nicht mehr kirchlich, nicht mehr päpstlich, sondern ein weltliches, modernes Land, eine neue Nation geworden. Das spiegelt sich in den italienischen Bildern. Sie sind lustig und lebhaft wie das italienische Volk. Und diese Freiheit erkämpft zu haben, ist das Verdienst der lebenden Generation. Noch bei der Weltausstellung 1855 nannte Edmond About in seiner »Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts« Italien »das Grab der Malerei«. Er erwähnt ein paar Piemonteser Professoren; über Florenz, Neapel, Rom fand er nichts zu sagen. Und Venedig? fragt er zum Schluss. »Venedig liegt in Oesterreich.« Die Londoner Weltausstellung 1862 ergab kein günstigeres Urtheil. Der Bericht W. Burgers lautet gleich trostlos wie der Abouts. »Das berühmte Italien und das stolze Spanien

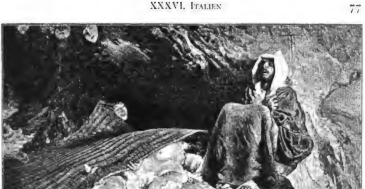
Digitized by Google

haben keine Maler mehr, die mit denen der andern Schulen wett eifern. Es gibt nichts zu berichten aus den Sälen, wo die Italiener, Spanier und Schweizer hängen.« Erst auf der Weltausstellung 1867 zeigten sich, nachdem das junge Königreich gegründet war, die Ansätze zu einer gewissen Erhebung, und heute wimmelt es in Italien von tüchtigen Malern. Im Künstlerlexikon Angelo de Gubernati's sind über 2000 Namen verzeichnet, die zum Theil auch in Deutschland einen guten Klang haben. »Italia farà da se« ist auch in der Kunst der Wahlspruch geworden.

Seine geistreichsten Nachfolger hat Fortuny — ist es direkter Einfluss oder Stammesverwandtschaft? — unter der Künstlerschaft Neapels gefunden. Die dortige Malerschule zeigte schon im 17. Jahrhundert eine grosse Verschiedenheit von denen des übrigen Italien; das griechische Blut der Bevölkerung, die wildromantische Scenerie der Abruzzen gab ihr ein eigenartiges Gepräge. Südliches Brio, Lebenslust, Farbe und Wärme waren die Eigenschaften Salvator Rosas, Luca Giordanos und Riberas, dieser feurigen kühnen Geister, im Gegensatz zum edlen Formenideal der Römer. Und ein Hauch davon scheint noch in ihren Nachkommen zu leben. Auch heute singt, tanzt und lacht die neapolitanische Malerei in einem Bacchanal von Farbe, Lust, Lebensfreude, glühendem Sonnenschein.

Domenico Morelli, ein unruhiger wilder Geist, dessen Biographie wie ein Capitel aus Rinaldo Rinaldini berührt, ist das Haupt dieser neapolitanischen Schule. Er wurde am 4. August 1826 in Neapel geboren und soll in seiner Jugend erst Zögling in einem Priesterseminar, dann Lehrling bei einem Mechaniker, eine Zeitlang sogar Facchino gewesen sein. Eine Akademie sah ihn nicht. Er führte ein Bohèmeleben, nährte sich von Brod und Käse, trieb sich auf wochenlangen Wanderungen, mit Byrons Poesien in der Tasche, am Meeresufer zwischen Posilippo und Bajae umher, kämpfte 1848 gegen König Ferdinand und blieb schwerverwundet auf dem Schlachtfeld. Erst nach diesen Zwischenfällen seiner Jugend wurde er Maler und begann 1855 mit dem grossen Bild »Die Ikonoklasten«, dem 1857 ein Tasso, 1858 ein »Saul und David« folgte. Biblische Bilder blieben auch später sein Gebiet, und er ist in Italien der einzige, der diese Stoffe von ganz neuen Gesichtspunkten behandelte, sie mit eigentümlich exaltirtem, phantastischem Geist erfüllte. Eine Madonna, die ihr Kind in Schlaf wiegt, während ihr Gesang von einer Legion Cherubim auf Instrumenten begleitet wird,

Digitized by Google



Morelli: Die Versuchung des heiligen Antonius.

die Verspottung Christi, die Himmelfahrt, die Kreuzabnahme, Christus auf dem Meere wandelnd, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Marien am Grabe, Salve Regina, Magdalena, die dem Auferstandenen begegnet, sind die Hauptstationen seines grossen christlichen Epos, und alle diese Bilder sprachen in ihrem phantastischen Naturalismus eine neue, revolutionäre Sprache. Es ist darin bald etwas von der mystischen Ruhe des Orientalen, bald von der schnaubenden Leidenschaft Eugène Delacroix'. Er gab sich in ihnen als echtes Kind des Landes der Sonne, als ein Freund flackernder, flimmernder Malerei. Noch hart, schwer, dunkel und plastisch in den Ikonoklasten, war er ein farbenprangender Lichtanbeter in der »Magdalena«. Die Versuchung des heiligen Antonius bezeichnet coloristisch wohl den Höhepunkt seines Schaffens. Als Hallucination hatte Morelli das Ganze gefasst. Der Heilige hockt am Boden, krallt die Finger, schliesst die Augen, sich der Gedanken zu erwehren, die voll begehrlicher Sinnlichkeit in ihm lodern. Doch immer mehr verdichten sie sich, immer deutlicher nehmen sie Körper an, verwandeln sich in rothhaarige Weiber, die sich von allen Seiten aus den Winkeln lösen. Unter der Matte quellen sie hervor, aus der Tiefe der Höhle winden sie sich heran, selbst der Windhauch,

Digitized by Google

Michetti: Der Kirchgang.

der die heisse Stirn des Gequälten streift, verwandelt sich in einen küssenden Mädchenkopf. Nur Neapel konnte einen Künstler hervorbringen, der zugleich so bizarr, so vielseitig und unzusammenhängend, so reich und so seltsam ist. Um ihn scharten sich die jüngern Talente. Eine Feuerseele von stolzer Unabhängigkeit, wurde er der Lehrmeister der ganzen jüngern Generation. Er leitete sie an, das Meer und die Sonne zu betrachten, die Natur in ihrem strahlenden Glanz zu bewundern. Durch ihn ist die Licht- und Farbenfreude in die neapolitanische Malerei gekommen, der Farbenjubel, der in so lachenden Akkorden aus den Werken seines Schülers *Paolo Michetti* tönt.

Auch Michetti, ein grossartiges, kühnes Talent, das echte Product der wilden Abruzzen, war ein Taglöhnersohn wie Morelli. Ein grosser Herr wurde der Beschützer des früh verwaisten Knaben. Aber weder in der Neapeler Akademie, noch in Paris und London hielt dieser lange aus. Schon 1876 war er in Neapel zurück und liess sich mitten in den Abruzzen, dicht beim Adriatischen Meer, in Francavilla a Mare bei Ostona nieder, einem kleinen Nest, an dem man vorbeikommt, dicht bevor man in Brindisi den Orientdampfer besteigt. Hier lebt er ohne Contact mit alten Bildern, mitten im frischen italienischen Volksleben, und malte 1877 das Werk, das seinen Ruf begründete, die Corpus-domini Prozession in Chieti, ein Bild, das in seiner lebensfrohen, lauten, schreienden Buntheit wie ein Feuerwerk in die Kunst hereinbrach. Man sieht die Prozession eben aus der Kirche herauskommen: Männer, Weiber, nackte Kinder, Mönche, Geistliche, ein Baldachin, Chorknaben mit Weihrauchampeln, Greise und Jünglinge, Leute, die niederknien und Leute, die lachen, Weihrauchdampf, Sonnenstrahlen, auf den Boden gestreute Blumen,

Digitized by Google

eine Bande Musikanten und eine Kirchenfaçade mit reichen, polychromen Ornamenten. Buntfarbige Seide schillert, die Farben funkeln in den Tönen des Prismas. Alles scheint zu lachen, die Gesichter und die Costüme, die Blumen und Sonnenstrahlen. Darauf folgte ein Bild, das er »Frühling und Amoretten« nannte. Ein ödes Vorgebirge im blauen Meer, darin eine Schaar Amoretten, die rings um eine blühende Weissdornhecke spielen, sich puffen, sich raufen, springen, ausgelassener wie Strassenbuben von Neapel. Einige waren angezogen wie kleine Japaner, Andere wie griechische Terracotten, ein Marmorbruch in derNähe leuchtete indigoblau. Das Ganze schillerte in rothen, blauen, grünen und gelben Farbenflecken — ein gemalter Serpentintanz, zwölf Jahre vor dem Auftreten Loi Fullers.

Michetti: Das Fest der Kinder in Neapel.

Dann wieder das Meer. Mittag. Schwüle Hitze brütet auf den azurblauen Fluthen. Darin nackte Fischer, am Strande buntgekleidete Weiber, die Muscheln suchen, im Hintergrund Barken, in deren Segeln die Sonne spielt und die sich schillernd in den Fluthen spiegeln. Oder: der Mond geht auf und bildet grünliche Reflexe auf dem wie Phosphor leuchtenden Körper des vom Kreuze herabgenommenen Christus. Oder: eine blumige Landschaft am Sommerabend; Vögel darin, die ihr Nest für die Nacht bereiten, und kleine Engelchen, die sich lachend küssen. Michetti gab sich in allen diesen Bildern als ein Improvisator von erstaunlicher Fingerfertigkeit, der

Digitized by Google

jede Schwierigkeit spielend löste, über Alles Farbenglanz breitete und dem »Malen« etwas so Selbstverständliches war, wie uns orthographisch zu schreiben. Schon die Pariser Weltausstellung 1878 machte ihn zu einem berühmten Künstler und seitdem tönt sein Name dem italienischen Ohr als die Bezeichnung für etwas Neues, Unerwartetes, Wildes und Extravagantes. Das Wort Michetti ist gleichbedeutend mit prächtigen Stoffen und blendenden Fleischtönen, mit sich widerstreitenden, absichtlich gesuchten Farben, mit üppigen, von Sonne und Hitze umflossenen Frauenkörpern, mit phantastischen, in tollem Künstlerhirn erschaffenen Landschaften, sonderbaren, ungewöhnlichen Rahmen, mit Dorfidyllen in glühendem Sonnenbrand. Es gibt keine todten Punkte auf seinen Schöpfungen, jeden Einfall zaubert er in prächtige Gestalten um.

Ein zweiter Schüler Morellis, *Edoardo Dalbono,* vollendete sein historisches Pensum mit einer Greuelscene à la Laurens »Excommunication König Manfreds« und wurde dann der Maler des Golfes von Neapel. Die »Insel der Sirenen« war das erste Erzeugniss seines nervös prickelnden, geistreichen Pinsels. Ein schroffer Felsen, der jäh in das blaue Meer fällt. Zwei antike Schiffe nähern sich, ohne der Sandbänke und Klippen zu achten. In gespenstischen Bewegungen strecken die nackten Weiber winkend die Arme aus, Verkörperungen gleichsam des mörderisch schönen, wollüstig grausamen Oceans. Die See verrieth ihm allmählich alle ihre Geheimnisse, ihre sonderbarsten Combinationen von Farbe und atmosphärischen Effecten, ihre Transparenz und ewig wechselnden Phasen von Ebbe und Fluth. Er hat den herrlichen Golf von Neapel in hellem, heissem Mittag und nächtlichem Dunkel, im Purpurlicht der sinkenden Sonne und in seltsam bunter Dämmerstimmung gemalt. Bald leuchtet und schillert er bunt und lustig in blauen, grasgrünen und violetten Tönen, bald scheinen ihm Millionen phosphoreszirender Funken zu entsprühen und in ihm spiegeln sich die rosarothen Wolken des Himmels, die Lichter der regellos über schroffe Bergketten verstreuten Häuser oder die dunkelrothe Lavagluth, die unheimlich vom Vesuve leuchtet. Dazwischen malte er Skizzen aus dem neapolitanischen Strassenleben, alte, wettergebräunte Schiffer, junge Matrosen mit scharfgeschnittenen, wie in Bronze gegossenen Zügen, schöne, feurige, braune Weiber, aus deren Augen heisses, südliches Feuer blitzt, weiss oder orangegelb angestrichene Häuser, in deren Fenstern die Sonne glitzert. Das »Voto alla Madonna del Carmine« war das

Digitized by Google

umfangreichste dieser südlichen Strassenbilder. Alles glänzt in lustigen, blauen, gelbgrünen und rothen Farben. Wärme, Leben, Licht, Glanz und Lachen — auf diesen Elementen baut seine Kunst sich auf.

Alceste Campriani, Giacomo di Chirico, Rubens Santoro, Federigo Cortese, Francesco Netti, Edoardo Toffano, Giuseppe de Nigris — sie Alle haben dieses kaleidoskopische Funkeln, diese Art der Malerei, die den Bildern das Aussehen gibt, als wären sie Mosaiken aus kostbaren Steinen. Wie in den Tagen der Rénaissance, bildet gewöhnlich die Kirche den Schauplatz, doch nicht mehr als Haus Gottes, nur als Hintergrund farbigen Volksgewühls. Ein Gewimmel von Baldachinen, Priestern und Chorknaben, von grüssenden und niederknieenden Landleuten, wenn das Sanctissimum vorbeigeht, Hochzeiten, Pferderennen und ländliche Feste, Alles farbenfreudig, lebendig, von neapolitanischer Sonne durchglüht — das ist gewöhnlich der Inhalt der Bilder. Alceste Campriani's Hauptwerk nannte sich »Die Rückkehr von Montevergine«. Carossen und Leiterwagen sausen dahin, die Pferde schnauben, Kutscher lassen ihre Peitsche knallen, die Bauern, des süssen Weines voll, schreien und singen; auf der Strasse rufen Orangenverkäufer ihre Waaren feil. Auf den bunten Costümen hüpft ein kokettes, glänzendes Licht herum, wie flüssiges Silber funkelt der weisse Staub, der unter den Hufen der wüthend dahinstürmenden Pferde aufsteigt. Das Hauptwerk des armen, 1883 wahnsinnig gewordenen Giacomo di Chirico war »eine Hochzeit in der Basilicata«. Ein buntes Menschengewimmel. Das ganze Dorf hat sich aufgemacht, die Ceremonie zu sehen. Die Hochzeitsgäste schreiten von der Kirchentreppe herab auf den mit bunten Teppichen belegten, mit Blumen bestreuten Platz. Triumphbögen sind gebaut, die Madonnenbilder von Guirlanden umschlungen. Der Sindaco gibt der Braut den Arm, unter deren buntem Costüm ein reizend elegantes Füsschen hervorlugt. Der Bräutigam folgt mit der Frau des Sindaco. Neugierig schauen alle Mädchen des Dorfes,

Giacomo Favretto.

Favrile-Art der Pasquin.

Manövren spielen; der Winter hat einen weissen Schneemantel über den Platz gebreitet, doch die Sonnenstrahlen haschen darauf und lassen ihn grell in rosarotes Reflexen leuchten.

Die Herkunft aller dieser Bilder ist leicht kenntlich. Fast alle neapolitanischen Maler studieren in den zwei Jahren in Rom bei Formung, und in die Heimath zurückgekehrt, bemerken sie, dass auch die moderne Volkskleider Dinge biete, die keinem in Formys Tonleiter passten. Aus der polychromen Pracht der alten Kirchen, den reichen Talenten der Gestickten, der bunten Kleiderpracht des Landvolkes, der farbilichen Lumpenherrlichkeit der neapolitanischen Kinder nimmt sie in Farbenfreudigkeit, reinkreuz Reuses zusammen, während der Spanier, um seine französischen Effekte zu erzielen, noch in die Vergangenheit greifbeter war.

Ein grosser Theil der Italiener thut das noch heute. In zahlreichen, von Sommer und Seide bürstenden Canzonbildern aus dem 17., und 18. Jahrhundert kann die bunte Farbenfreudigkeit des Südländers noch immer gern ihre Orgien. Barockfarbige Schleppen rauschen, rosige Armreifen lachen von den Wänden herunter, venezianische Kreuzkostüme verbreiten ihren strahlenden Glanz: Keine andere Epoche der Gattungsgeschichte machte es dem Maler so leicht, farbig Blühende, vollkommene Farbenklänge erklingen zu lassen. Der prächtig gesteigerte, in Farbenpracht kaschierende Favrile, der gleich Formys wie ein Triumphator in die Kunstwelt einzog und gleich jenem, kaum 37 Jahre alt, noch kurzer glänzender Laufbahn. Ihr

Favretto: Susanna.

wieder entrinnen wurde, steht an der Spitze dieser Gruppe. Als zweiter Leute Kind, der Sohn eines Tischlers, war er 1849 in Venedig geboren und durchlebte gleich dem Spanier eine entbehrungsreiche Jugend. Doch alle Not des Daseins, selbst der Verlust eines Auges verhinderte ihn nicht, die Dinge in lachendem Farbenglanze zu sehen. Durch Studien und Phantasie war er im Verschlag des 18. Jahrhunderts nicht minder heimisch geworden, als in dem seiner Tage. Dieses Venedig Francesco Guardis, die von Schimmer über Herrlichkeit umflossene Zauberstadt, der Schauplatz reicher, farbenprächtiger Feste und einer graziösen eleganten Gesellschaft, stieg unter Favrettos Händen in märchenhafter Schönheit wieder auf. Welches Brio der Macht, welche Harmonie der Farben war in dem Bilde «Un incontro», das seinen Namen zuerst in die Welt trug, der reizenden Scene auf der Rialtobrücke mit dem grünenden Cypressen und der kokett dunkenden Signora. Was für coloristische Feinheiten erklangen in den beiden nächsten Bildern «Bacco letteo» und «Erbajuolo Veneziano». Auf der Ausstellung in Turin (1883) hatte er «das Bad» und eine «Susanna mit den beiden Alten»; auf der in Venedig 1887 bisene er seinen grössten Triumph. Die drei Gemälde «der Freitagsmarkt auf der Rialtobrücke», die

»Kanalfähre bei Sta. Magherita« und »Auf der Piazetta« waren Gegenstand enthusiastischer Bewunderung. Die ganze venezianische Gesellschaft des Zeitalters der Goldoni, Gozzi und Casanova war in diesem Bilde lebendig geworden und bewegte sich in der Promenadenstunde auf dem glatten Fliesenpflaster der Piazetta vom Dogenpalast zur Bibliothek, vom Marcusplatz zur Löwen- und Theodorsäule auf und ab in wogendem Leben. Man lorgnettirte, begrüsste chevaleresk die Königinnen der Schönheit. Der reizende Wunderbau des Sansovino, die Loggetta mit ihren hellfarbigen Marmorsäulen, schwarzgrauen Bronzestatuen und herrlichen Gitterthüren bildete den Hintergrund der stehenden und wandelnden Gruppen, deren bunte Costüme sich mit den Marmor- und Bronzetönen zum schönsten coloristischen Bouquet vereinten. Favretto hatte eine Art für sich, und obwohl zur Schule Fortunys gehörig, war er doch kräftiger, gesunder als dieser. Er zeichnete als echter Maler ohne allzuviel Fortunysches Feuerwerk. Seine fette, weiche Malerei war die eines vornehmen Coloristen, stets geschmackvoll, von exquisitem Ton und leichter, appetitlicher Mache.

Durch die andern italienischen Costümmaler wurde die von Fortuny gespielte Scala nicht um neue Noten bereichert. Ihre meisten Bilder sind nichtige, kokett spielende Tändeleien, zwar von meisterlicher Technik, doch so inhaltlos, dass sie dem Gedächtniss entschwinden, wie Romane, die man während der Fahrt im Eisenbahnwagen liest. Viele haben keine grössere Wichtigkeit als Roben, Mäntel und Hüte, die während ein paar Wochen der Saison von den Damen getragen werden. Zuweilen ist die Bedeutung sogar geringer, denn es gibt Modistinnen und Schneiderinnen, die mehr Geschick haben, Falten zu legen und Farben zu nüanciren. Ein Theilchen von Favrettos elegantem Geschmack scheint auf den Venezianer Antonio Lonza übergegangen, der zwischen die bunten, malerischen Trachten der Rococozeit gern noch die schimmernde Farbenpracht orientalischer Teppiche, Fächer und Schirme mischt: Japaner, die in koketten Rococogärten vor dem alten venezianischen Adel sich als Gaukler oder Messerwerfer produciren. Doch das Centrum dieser Costümmalerei ist Florenz, die grosse Markthalle dafür die Società artistica, wo die jährlichen Ausstellungen stattfinden. Francesco Vinea, Tito Conti, Federigo Andreotti und Eduardo Gelli sind die eigentlichen Fabrikanten in Italien, die mit Meissoniers, Gérômes und Fortunys Hilfe sich auf Scenen aus dem

Digitized by Google

Franz Vinnen: Kriegsgott.

Ausstellungen. Die Kollektivausstellungen der Berliner Sezession, die Ausstellung der Freien Vereinigung, die Ausstellung der Berliner Künstlergenossenschaft, die Ausstellung der Vereinigung der Elf, die Ausstellung der Vereinigung der Zehn, die Ausstellung der Vereinigung der Sechs, die Ausstellung der Vereinigung der Fünf, die Ausstellung der Vereinigung der Vier, die Ausstellung der Vereinigung der Drei, die Ausstellung der Vereinigung der Zwei, die Ausstellung der Vereinigung der Eins, die Ausstellung der Vereinigung der Null, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Eins, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zwei, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Drei, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vier, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünf, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechs, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sieben, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Acht, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neun, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Elf, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zwölf, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreizehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunzehn, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundzwanzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtunddreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundreißig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundvierzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundfünfzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundsechzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundsiebzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundachtzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Einundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Zweiundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Dreiundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Vierundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Fünfundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Sechsundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Siebenundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Achtundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Neunundneunzig, die Ausstellung der Vereinigung der Minus Hundert.

ihr Leben. Gegenüber der ernsten Kunst der andern Nationen hängt dieses Bildervölkchen in sorglosem Flitterstaat vergnügt durcheinander, — ihm ist die Kunst heiter — heiter wie der Italienerin ein Sonntag Nachmittag mit Prozession und Feuerwerk, Spazierenfahren und Sorbettoschlürfen. Neben dem plüschblau-sammetrothen Costümbild dominirt noch immer das komische Genre: in der Farbe barbarisch, im Inhalt lustiger, als für geschmackvolle Bilder gut ist. Gaetano Chierici lässt auf kleinem Kasperltheater artige und böse Kinder auftreten. Antonio Rotta erzählt komische Episoden aus dem Leben der venezianischen Flickschuster und Netzeflicker. Scipione Vannuttelli malt junge Mädchen in weissen Kleidern, die als Nonnen eingekleidet oder in der Kirche gefirmt werden. Francesco Monteverde liebt komische Intermezzi à la Grützner, etwa wie ein geistlicher Herr zu seinem Entsetzen bemerkt, wie seine junge hübsche Dienstmagd im Hof von einem schmucken Burschen geküsst wird. Ettore Tito schildert die hübschen venezianischen Wäscherinnen, die Passini, Cecil van Haanen, Charles Ulrich, Eugen Blaas und Andere in die Kunst einführten. Einige schlugen auch tiefere Noten an. Luigi Nono in Venedig malte sein schönes Bild »Refugium peccatorum«, der Mailänder Ferragutti seine »Arbeiter auf dem Rübenfeld«, eine grelle Sonnenlichtstudie von ernster Wahrheit, und ganz neuerdings trat *Giovanni Segantini* mit sehr absonderlichen Sachen hervor, in denen er zeigte, dass man Italiener und doch ernst sein kann.

Segantinis Biographie ist ein ganzer Roman. 1858 in Arco als armer Leute Kind geboren, war er nach dem Tode seiner Eltern einem Verwandten in Mailand übergeben worden, bei dem es ihm sehr schlecht ging. Er wollte sein Glück in Frankreich machen und unternahm zu Fuss die Reise, kam jedoch nicht weit und liess sich von einem Gutsverwalter als Schweinehirt dingen. Nun lebte er ein Jahr einsam im wilden Gebirge, arbeitete auf dem Acker, im Stall, in der Scheune. Da kam die bekannte Entdeckung, die man nicht glauben würde, wäre sie nicht bei Gubernatis zu lesen. Er hatte eines Tages das schönste seiner Schweine mit Kohle auf einen Felsblock gezeichnet. Die Bauern laufen zusammen und nehmen den Steinblock sammt dem neuen Giotto im Triumph mit in's Dorf. Er findet Unterstützung, besucht die Kunstschule in Mailand und malt nun, was er in der Jugend gethan. 1000 Meter über dem Meeresspiegel, in einem weltentrückten Dorfe der Alpen, in Val d'Albola in der Schweiz, mitten im grandiosen Hochgebirge, liess

Digitized by Google

er sich nieder. Er war von Beruf Erzgießer, die in kurzer Arbeit dem Holz die Leben abtrotzen. Das ganze Jahr nur Gestalten, die gerade Nimbus jeder Jahreszeit sind und ihre Tagesstunden beobachten.

Conti: Der Lautenschläger.

frisch und grad' aus in seinen Wesen, gehört er zu den Mißt'schen Naturen, bei denen Herz und Hand, Mensch und Künstler sich decke. Seine Hirten- und Bauernmasken aus den Thälern der Hochalpen sind von jedem gemeinen Beigeschmack frei. Das Leben dieser irren, niedern Menschen verläuft ohne Komödie und Leidenschaften, geht ganz in der Arbeit auf, die in einmöniger Regelmäßigkeit den langsam hinfließenden Tag füllt. Der Hauptakt kuschtes in scharfen Gänse. Das spitzenhaft gebte, runs Gesicht der Weiber ständig schichtern aus blogen Boden hervor. Vorn im etwa ein Zaun, an dem eine Kuh grast, oder eine Sennerin, die ihre Schafe weidet. Es liegt etwas Majestätisches in dieser kalten Natur, wo der Sonnenschein so schmächtig, die Luft so dünn ist. Und der primitiven Einfachheit der Stoffe entspricht die primitive, man möchte sagen: antike Mache. Sogestrin Bilder wirken wie feine kalten silbernen Fadien und scharf umrissenen Contures, die sich hart von dunner Luft absetzen, wie exkaustische Wachsmalereien oder Mosaiken. Sie haben nichts Einschmeichelndes, Gefälliges, es ist vielleicht sogar ein Stück Manier in dieser monotonen Malerei, aber sie sind doch sehr wahr, stark, herb und wenig, und wenn man sie betrachtet hat, fängt man an, diesen Künstler zu bewundern, der allein auf mehrmonatigen Wegen geht. Es ist etwas Nordisches, Jungfräuliches in seinen Werken, etwas Fremdes und Grandioses, das in sonderbarem Contrast steht zu dem bunten, conventionellen Lächeln, das sich sonst über das Antlitz der italienischen Malerei breitet.

Ausser Segantini will keiner dieser Maler verrathen, dass es in seiner Heimath auch arme, unglückliche Leute gibt. Noch immer lacht ein ewig blauer Himmel über Italien, noch immer herrscht eitel Sonnenschein und Lebensfreude in den italienischen Bildern. Arbeit gibt es im sonnigen Italien nicht und trotzdem keinen Hunger. Selbst da, wo gearbeitet wird, sind nur die schönsten Mädchen der Lombardei vereinigt, die lachend und scherzend am Strande knieen, und der Wind spielt kosend mit ihren Kleidern. Besonders gern zeigen sie sich bei der Toilette, im Mieder, die Füsschen in zierlichen Pantöffelchen, die nackten Arme emporgehoben, um das goldrothe Haar zu ordnen. Gewöhnlich aber thun sie gar nichts, sondern lächeln dich an mit ihrem verführerischsten Lächeln, das die perlweissen Zähne zeigt, und mit dem sie jeden dummen Teufel bestricken, der nicht ahnt, dass sie so schon seit Jahren lächeln und mit dem am meisten, der am besten zahlt — j'aime les hommes parceque j'aime les trufes. Die Bilder sind fast durchgängig Arbeiten, die sehr wohl ihren Besitzer erfreuen können, doch nur selten zu kunstgeschichtlichen Erörterungen einladen. Trop de Marchandise heisst es im Pariser Salon gewöhnlich beim Anrücken der Italiener. Eigentliche Pioniere, ernst vorwärts gehende, anregende Geister gibt es unter ihnen wenig. Die Kernfragen der Freilichtmalerei, des Impressionismus und Naturalismus interessiren sie nicht im Geringsten. Eine muntere, gefällige und naiv selbstgefällige Technik bildet in den meisten Fällen den einzigen Reiz ihrer Arbeiten. Man fühlt sich kaum in der Stimmung, nachzusehen, von wem das Bild ist und ob die Schöne, — sie war die erste nicht — die im Vorjahr Ninetta hiess, heute sich Lisa nennt. Die Meisten machen ihre Bilder, wie Geldstücke geschlagen werden oder wie die plastischen Arbeiten in Italien entstehen, die so viele Auflagen erleben. Wie nirgends schönere Spitzen gemeisselt werden, so malen die Maler so virtuos wie nur irgendwo die gleissende Pracht der Atlas- und Sammetstoffe, den glitzernden Glanz der Geschmeide und schöner Frauenaugen sternenhaftes Funkeln. Nur weiss man, wie die Marmorarbeiten, auch die Bilder auswendig, sobald man sie einmal gesehen, weil schon der Maler sie auswendig wusste. Ueberall Zeugnisse von Talent, Fleiss, Können und Geist, aber dem Geist fehlt die Seele, den Farben das Leben. So viele brillante Töne nebeneinander stehen, ist doch weder ein feiner Ton, noch der Eindruck der Naturwahrheit erzielt.

Digitized by Google

Tito: Die Pantoffelverkäuferin.

Von einer wirklich ernsthaften Landschaft ist in dieser ganzen Kunst kaum die Rede. Abgesehen von den Arbeiten einiger Jüngeren, wie Belloni, Serra, Gola, Filippini und Anderen, die eine beachtenswerthe Intimität der Beobachtung zeigen, ist eine innigere Fühlung mit den Bestrebungen jenseits der Alpen noch heute nicht erreicht. Mögen die Mailänder die grellen Effekte der Alpen, die Venezianer lichtgetränkte Lagunen malen, deren Gondeln und Gondelpfähle im Sonnenschein glühen, die Neapolitaner das Brillantfeuerwerk ihres schönen Golfes auf der Leinwand glitzern lassen — die Landschaften sind in der Regel doch kunstgewerbliche Erzeugnisse, die durch ihre technische Routine für einen Augenblick frappiren, aber selten feinere Empfindungen wecken. Die meisten folgen noch immer selbstzufrieden der buntbewimpelten Gondel Ziems; die Errungenschaften der Fontainebleauer und Impressionisten wurden nicht von ihnen bemerkt.

Und dieser kunstgewerbliche Charakter der italienischen Malerei erklärt sich zur Genüge aus dem ganzen Charakter des Landes. Der italienische Maler ist nicht recht in der Lage, zu suchen und zu experimentiren. Für Museen wird fast nichts gekauft und vornehme Amateurs gibt es wenige. Er arbeitet hauptsächlich für die Reisenden und das gibt seinen Erzeugnissen dies Gepräge liebenswürdiger Marktwaare. Der Italiener ist viel zu sehr Geschäftsmann, um pour le roi de Prusse grosse Kraftproben anzustellen. Er malt keine grossen Bilder, die bei ihm zu Hause doch nur todtgeborene Kinder wären, malt auch nicht das asketische Pleinair, sondern zieht eine bestechende, ausgelassene, flatternd lärmende Farbenfreudigkeit

Digitized by Google

vor. Er producirt überhaupt nichts, was nicht leicht verkäuflich ist, und hat ein feines Gefühl für den Modegeschmack des reichen reisenden Publikums, das keine Dinge zu sehen wünscht, die andere als heitere und oberflächliche Empfindungen hervorrufen.

Vielleicht hängt dieses Zurücktreten der romanischen Völkerschaften aber auch mit dem Wesen der modernen Kunst zusammen. Es wurde neuerdings mit den Worten germanisch und romanisch viel Missbrauch getrieben. Man hat verkündet, die neue Kunst bezeichne den Sieg germanischen Gemüthslebens über das lateinische Formenwesen, den Ansturm germanischer Innigkeit gegen das hohle Pathos, in das die Nachahmung des Cinquecento auslief. Solche Behauptungen sind immer schwer beweisbar, da jedes Jahrhundert der Kunstgeschichte ähnliche Reactionen der Naturwahrheit gegen den Manierismus verzeichnet. Richtig aber ist, dass die moderne Kunst mit ihrer zarten Versenkung in's Alltagsleben und in die Mysterien des Lichtes im Grunde einen germanischen Charakter trägt, nicht in Rafael, Michelangelo und Tizian, sondern in den Engländern des 18., den Holländern des 17., den Deutschen des 16. Jahrhunderts ihre Ahnen hat. Die Italiener und Spanier, deren gesammte Geistescultur auf lateinischer Grundlage ruht, vermochten vielleicht deshalb dieser Geschmackswandlung schwer zu folgen. Sie hielten entweder an der alten bombastisch-theatralischen Historienmalerei fest oder modelten das Neue in eine äusserliche, mit buntem Flitter drapirte Salonkunst um. Selbst in Frankreich bedeutete das Emporkommen der neuen Kunst gleichsam einen Sieg des fränkischen Elements über das gallische. Der Normanne Millet, der Franke Courbet, der Lothringer Bastien-Lepage trieben die Lateiner Ingres und Couture, Cabanel und Bouguereau zurück, so wie im 18. Jahrhundert der Niederländer Watteau das Joch des starren lateinischen Classicismus brach. Und wie damals auf Watteau der mehr römisch angehauchte François Boucher folgte, so lässt sich auch heute nicht verkennen, dass die jüngste Generation den Geist germanischen Kunststrebens wieder in eine lateinische Formel brachte. Noch immer ist die französische Kunst äusserlich die imposanteste der Welt. Welcher Esprit, welcher grosse Zug, welche souveräne Sicherheit geht durch diese Werke, und wie provinciell, wie ängstlich befangen, wie unsicher erscheinen damit verglichen die der andern Nationen. Paris ist seit Jahrhunderten ein kunstdurchtränkter Boden. Der französische Künstler bewegt sich daher auf dem Parket der Ausstellungen mit

Digitized by Google

der unbefangenen Sicherheit des von Jugend auf in vornehmen Kreisen aufgewachsenen Weltmannes, dem alle Finessen des gesellschaftlichen Lebens in Fleisch und Blut übergegangen und der deshalb er in Fragen des guten Tones noch jederzeit vorbildlich sein kann. Das Meiste ist interessant, strotzend von Talent, neu und pikant. In der Fortbildung der Technik — der absoluten Technik, der Technik an sich — liegt die kunstgeschichtliche Mission der Franzosen. Fast Alle sind in gewissem Sinne Chercheurs. Sie mühen sich ab mit Aufgaben der Farbenwirkung, der Lichtreflexe, der Luftstimmungen, und indem sie alle Kraft einsetzten, diesen schwierigsten Elementen der Erscheinungswelt bis zur äussersten Wirklichkeitsnachahmung beizukommen, haben sie thatsächlich die Malerei — nicht nur des 19. Jahrhunderts! — um einige Stufen auf der Scala der Naturbeobachtung weiter gebracht. Sie nahmen das von Millet und Bastien-Lepage gestellte Problem nach der technischen Seite hin auf, haben eine Art Generalbass der modernen Malerei hergestellt, deren technische Instrumente in kaum zu überbietender Weise geschliffen und verfeinert.

Wo aber ist der Geist der neuen Kunst geblieben? Wie auf Delacroix ein falsches historisches Genre folgte, ist auf die Initiateure Courbet, Manet, Degas vielfach ein falsches modernes Genre gefolgt. Seit Dagnan-Bouveret drang wieder ein Element in die Malerei ein, das Realismus und Süsslichkeit in unerfreulicher Mischung vereint. Selbst die gemalte Anekdote taucht von allen Seiten wieder auf. Mit der Schroffheit, die dem Naturalismus vor zehn Jahren eigen war, ist auch sein Wesen selbst vielfach verschwunden, von der ganzen, nach Wahrheit strebenden Bewegung der verflossenen Jahrzehnte im Wesentlichen nur die Aufhellung der Palette geblieben. Ueberall begegnet man dem Verstandesreiz einer Ueberraschung, einer Verwunderung über die grössere oder geringere Kühnheit, mit der schwierige Aufgaben der Uebersetzung der Natur in die Malerei gelöst wurden. Aber Gemüthseindrücke bietet die neueste französische Malerei — gleich der spanischen und italienischen — wenig.

Diese Fäden germanischen Kunstbestrebens wurden nur von den germanischen Nationen weiter gesponnen. Während die Franzosen noch heute wie zu Davids Zeiten Formalisten sind, haben die Germanen die gewonnene Technik zum Ausdrucksmittel tieferen Gefühlslebens gemacht. Die höchste Kunst ist wieder zur schlichten

Digitized by

Natur geworden. Dort wurde mit Verstand und Witz die Form geprägt, hier ward ihr der Inhalt, die Seele gegeben. Dort frappirt die glänzende Mache, die Meisterschaft im Handwerk, die spielende Herrschaft über alle Zauber des Metiers, hier steht man vor einer Kunst, die in dem Maasse Natürlichkeit und Einfachheit ist, dass man an die künstlerische Hervorbringung kaum noch denkt. Dort ist Virtuosenthum, Geschmeidigkeit, Eleganz, hier Innerlichkeit, Gesundheit, Stimmung zu Hause.

Digitized by Google

XXXVII.

England.

DER englischen Malerei konnten, da hier die epochemachende Thätigkeit der Praerafaeliten vorausgegangen war, die französischen Errungenschaften im Princip wenig Neues mehr bieten. Sie hat, von einigen directen Entlehnungen abgesehen, ihre Autonomie vollständig bewahrt oder Alles, was sie sich von Frankreich assimilirte, wenigstens in specifisch englischem Sinne umgebildet. Es ist mit der Kunst ähnlich wie mit den Menschen. Der Engländer reist mehr als jedes Volk. Die Reisen gehören zu seiner Erziehung. Man begegnet ihm in allen Ecken der Welt, in Afrika und Asien, in Amerika, auf unserem Continent, und er braucht den Mund kaum zu öffnen — schon von Weitem verräth sich der Engländer. Ebenso bedarf man in Ausstellungen keines Katalogs, um auf den ersten Blick alle englischen Bilder zu erkennen. Die englische Malerei ist zu englisch, um nicht auch die Reisen zu lieben. Der Maler recognoscirt gern die anderen Schulen, studirt alle Stile, ist in der Vergangenheit wie in der Gegenwart heimisch. Aber wie der englische Tourist, mag er bis an's Ende der Welt gehen, überall seine Sitten, seinen Geschmack, seine Gewohnheiten beibehält, bleibt auch die englische Malerei selbst auf den abenteuerlichsten Reisen unwandelbar ihrem nationalen Geiste treu, kehrt von allen ihren Wanderungen englischer als je nach Hause zurück, verarbeitet das Fremde mit derselben köstlichen Rücksichtslosigkeit, mit der die englische Sprache ausländische Worte sich mundgerecht macht. Eine gewisse Zärtlichkeit der Seele und Sanftheit des Gefühls lässt die Engländer noch heute die harte Berührung mit der Wirklichkeit meiden. Ihre Kunst weist Alles zurück, was in der Natur rauh, herb, brutal ist, sie polirt und poetisirt die Wirklichkeit, auf die Gefahr hin, sie abzuschwächen. Sie betrachtet die Dinge unter dem Gesichtspunkt des Hübschen, des Rührenden oder Verständigen, hält keineswegs alles Wahre für schön. Und ebensowenig sieht das — sehr um's Detail bemühte — englische

Digitized by Google

Frederick Leighton.

Auge das Licht in seinen feinsten Delicatessen. Es sieht mehr das Einzelne, als die Harmonie, ist mehr klar als tief. Das Prinzip: das dahersehe wenig, folgerte, die antiakademischen Einflüsse, welche die Linien der Gegenstände abstumpften, die Farben verwischten und einander näherten, finden keine Anwendung. Man lässt die Dinge die volle Schärfe ihrer Umrisse, und die Harmonie, die sich bei den Franzosen auf mittelbarem Wege, aus der Beobachtung der Formen und Farben durchdrücksamen Luft- und Lichtmassen ergibt, wird mehr künstlich dadurch erzielt, dass man Alles in einen hellen, warmen, fast zu feinen Ton abstimmt. Die Kehrbesen des Impressionismus sind scheinbar absolut ausgeschlossen, weil eine auf das geistreiche Erhaschen der Gesamtstimmung abgesehene Malerei dem Auge nicht die Ruhe und Sammlung empfindsamen Geschmack als ein skizzenhaft erscheinen würde. Sehr begreiflich, sehr vollendet — das ist eine Gemälde mit einem ganz, auf die der englische Geschmack nicht verzichtet, in der Oelmalerei so wenig wie im Aquarell, die hier in viel engerer Wechselbeziehung als anderwärts stehen und technisch sich gegenseitig beeinflussen. Das englische Aquarell wacht im Kraft und Polychrom mit der Oelmalerei zu wetteifern und hat dadurch den Reiz des Impressionismus, die Vorzüge des neuen Worts, jene frische Leichtigkeit eingebüsst, die es seinen Charakter auch haben sollte. In schwerer Reflexentwicklung gefällt sich die Oelmalerei darin, dem Aquarell seine Wirkungen und technischen Prinzipien zu entnehmen. Die Bilder haben etwas nichts Oeliges. Schwere, satte Farben sehen auch nichts von der Hinderniss des Pinsels, sondern sehen eher aus wie grosse Aquarelle, vielleicht auch wie Fresken oder Wandmalerei. Die Farben sind rein Zustrichlosigkeit gemalt, nichts ist pastosiges gemalten, wie der Lehmstein des

Leighton: Andromache am Brunnen.

Bedienten im Schlosse des Lords. Die besondere Eigenart aller englischen Bilder besteht — nachdem man in der älteren Periode eine Vorliebe für helles Gelb und brüskes Roth gehabt — heute in einem grünlich oder bläulich leuchtenden Gesammtton, dem sich jeder englische Maler wie einer zwingenden Gesellschaftsform zu beugen scheint und der selbst in den englischen Landschaften wiederkehrt. Die englische Malerei unterscheidet sich von der französischen, wie England von Frankreich.

Frankreich ist eine grosse Stadt und diese Stadt heisst Paris. Hier, nicht in der Provinz, lebt die denkende elegante Welt, die durch die Feinheit ihres Geschmackes und die Ueberlegenheit ihres Geistes die Führerin der Nation, die Schiedsrichterin des Schönen geworden ist. In Paris werden die Ideen geboren, die auf unsichtbaren Telegraphendrähten durch's Land fliegen. Auch die Malerei erhält sie aus erster Hand. Sie steht mitten im gährenden Strudel der Zeit, das Blut der Gegenwart strömt ihr durch alle Adern, nichts Menschliches ist ihr fremd, der Koth und der Glanz des Lebens, sein Lachen und Elend. Auch die Nerven der Grossstadt vibriren in ihr. Paris hat die Menschen raffinirt und gierig im Genuss gemacht. Sie haben jeden Tag neue Eindrücke, neue Theorien nöthig, um sich nicht zu langweilen. So erklärt sich der Alles umfassende Stoffkreis der französischen Malerei und ihre fieberhafte technische Beweglichkeit.

London hat für England keineswegs die Bedeutung wie Paris für Frankreich. Es ist ein Sammelplatz für die Geschäfte; die feineren Leute der Gesellschaft leben auf dem Lande. Gleich wenn man in Dover den Expresszug besteigt, fliegen zu beiden Seiten Landhäuser vorbei. Sie finden sich überall in England, an den Ufern der Seen, am Strande der Meerbusen, auf den Gipfeln der Hügel. Wie hübsch sind sie, wie wohlgeordnet, wie lieblich anzusehen mit ihren spitz zulaufenden Dächern, ihren glänzenden, mit Epheu bedeckten Ziegelsteinen. Rings dehnt sich ein frischer sammetweicher Rasenplatz aus, der alle Morgen gewalzt wird. Fette Ochsen, Schafe, so weiss, als kämen sie frisch aus der Wäsche, liegen im Grase. Ganz England gleicht einer grossen Villegiatur, in die kein Laut hereindringt vom hämmernden, pochenden Leben. Auch die Malerei darf die idyllische, ländliche Harmonie nicht stören. Man will, wenn man seine Arbeit gethan und der Stadt entflohen ist, durch nichts erinnert sein an die Prosa des Lebens. Der Schiller'sche Satz »Ernst ist das Leben, heiter die Kunst« ist der erste Paragraph der Aesthetik.

Digitized by Google

XXXIII. England

Die englische Malerei ist naturgemäß stark unter den Einfluß der Kunst, der Optimismus der Aristokratie, ausschließlich bestimmt, sich in ihrer ersten reinlichen Wohlerzogenheit dem englischen Comfort einzuschmiegen. Die Bilder haben nicht von schicksalem Geschmack zu berichtigen; den, der einen noblen Bourgeoisie, die eine aristokratische Nahrung will und den aristokratischen obere Elite, die nur die Quintessenz, das höchste verfeinerte, die Laune George-Fillers und die Snobsbarone. Alle Kunstwerke aber werden nicht für Museen, sondern für den Drawing Room des Privathauses geschaffen, als Schmuck in Stoff und Behandlung mit der hervorragenden Anschauung, dass das Gemälde in erster Linie ein belebendes Mittel des Wohnzimmers sein solle. Der Reisende, der Liebhaber des Alterthums ist durch die Nachahmung antiker Stile ergötzt, der Weiterer, der Liebhaber des Landlebens durch den kleinen ländlichen Szenerien seine Freude; der Damen sind von den Frauenzimmern entnommen. Alles muss sich in den Grenzen der Tischgewöhnlichkeit, Wohl-

Legitime: Phryne.

Digitalisiert von Google

Kaiser Karl der Große und Papst Leo III.
Miniatur aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts

gründete und Weltherrschaft in Aussicht nahm, ein Gegenpapst. Der Kaiser, der sich in Rom befand, ließ ihn gefangen nehmen und vor Gericht stellen. Aber der Angeklagte verteidigte sich so geschickt, daß er freigesprochen wurde und Leo III. in Haft nehmen mußte.

Karl war damit Herr von Rom geworden und war nun auch, da Leo III. ihn dazu ernannt hatte, Schutzherr der Kirche. Er hatte also die Macht, die Päpste zu ernennen und zu entlassen. Er hatte sie auch, wenn sie ihm nicht gefielen, vor Gericht zu stellen. Das Recht dazu hatte ihm Leo III. gegeben. Dieser Papst hatte ihm, "damit er in Rom gerecht, stark, ein Schützer der Kirche und ein Verteidiger der Gläubigen sei", die Krone aufgesetzt und ihn zum Kaiser gesalbt. Karl hatte sich dabei vor dem Papst niederknien müssen. Er hatte sich also als Kaiser dem Papst unterworfen. Er hatte sich als Kaiser dem Papst unterworfen. Er hatte sich als Kaiser dem Papst unterworfen. Er hatte sich

Tafel 36. R. S. d. J. 1926.

Weiter sei Erich Wilhelm Möller-Brandis (geb. 1892 in Berlin und Hannover) mit seinen sachlichen Landschaften genannt. Von Hannover aus, wo er Schüler von Oskar Kokoschka war, ging er 1921 für ein Jahr nach Dresden, um dann endgültig nach Berlin überzusiedeln. Er ist Mitglied der Berliner Sezession und der Novembergruppe. Seine Bilder sind in Museen und Privatsammlungen vertreten. Er hat Reisen nach Italien, Frankreich, Spanien, Holland und Belgien gemacht. Seine Bilder sind in Berlin, Hannover, Dresden, Hamburg, Wien, Prag, Zürich, Amsterdam, Rotterdam, Brüssel, Antwerpen, Mailand, Rom, Venedig, Paris, Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Malaga, Granada, Cordoba, Toledo, Lissabon, Oporto, Stockholm, Göteborg, Kopenhagen, Helsingfors, Budapest, Belgrad, Sofia, Konstantinopel, Athen, Kairo, Alexandrien, Jerusalem, Tel Aviv, Haifa, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Santiago de Chile, Valparaiso, Lima, Mexiko, Guatemala, Havanna, Kingston, Port au Prince, Caracas, Bogota, Quito, Guayaquil, Panama, Honolulu, Tokio, Yokohama, Kobe, Osaka, Nagasaki, Schanghai, Hongkong, Singapore, Batavia, Sydney, Melbourne, Adelaide, Perth, Wellington, Auckland, Christchurch, Dunedin, Johannesburg, Kapstadt, Durban, Port Elizabeth, Bloemfontein, Pretoria, Kimberley, Salisbury, Bulawayo, Beira, Lourenco Marques, Port Said, Suez, Aden, Bombay, Madras, Kalkutta, Colombo, Rangun, Penang, Kuala Lumpur, Manila, Shanghai, Peking, Tientsin, Mukden, Dairen, Harbin, Wladiwostok, Irkutsk, Moskau, Leningrad, Riga, Reval, Helsingfors, Stockholm, Göteborg, Kopenhagen, Oslo, Bergen, Trondhjem, Tromsö, Hammerfest, Spitzbergen, Reykjavik, Dublin, Belfast, Cork, Galway, Limerick, Waterford, Edinburgh, Glasgow, Aberdeen, Inverness, Oban, Fort William, Stornoway, Kirkwall, Lerwick, Thurso, Wick, Liverpool, Manchester, Sheffield, Leeds, Bradford, Hull, Middlesbrough, Newcastle, Sunderland, Durham, Carlisle, Penrith, Windermere, Ambleside, Keswick, Grasmere, Coniston, Ulverston, Barrow, Morecambe, Lancaster, Preston, Blackpool, Southport, Chester, Wrexham, Llandudno, Bangor, Caernarvon, Aberystwyth, Cardiff, Swansea, Tenby, Milford Haven, Fishguard, Pembroke, Haverfordwest, Carmarthen, Llanelly, Neath, Port Talbot, Bridgend, Barry, Penarth, Newport, Gloucester, Cheltenham, Worcester, Hereford, Shrewsbury, Ludlow, Leominster, Kidderminster, Stourbridge, Dudley, Wolverhampton, Walsall, Birmingham, Coventry, Leamington, Warwick, Stratford-on-Avon, Rugby, Northampton, Peterborough, Cambridge, Ely, Bury St. Edmunds, Ipswich, Colchester, Harwich, Clacton, Southend, Chelmsford, Brentwood, Romford, Ilford, Barking, Dagenham, Woolwich, Greenwich, Deptford, Lewisham, Bromley, Croydon, Kingston, Richmond, Twickenham, Hampton Court, Staines, Windsor, Eton, Slough, Reading, Oxford, Aylesbury, Luton, Hatfield, Hertford, Ware, Bishop's Stortford, Harlow, Epping, Woodford, Walthamstow, Tottenham, Edmonton, Enfield, Barnet, Hendon, Harrow, Wembley, Willesden, Hammersmith, Chiswick, Brentford, Ealing, Hanwell, Southall, Uxbridge, Rickmansworth, Watford, St. Albans, Dunstable, Bedford, Kettering, Wellingborough, Corby, Oundle, Stamford, Grantham, Sleaford, Boston, Spalding, Wisbech, March, Ely, Newmarket, Thetford, Diss, Norwich, Great Yarmouth, Lowestoft, Aldeburgh, Felixstowe, Ipswich, Sudbury, Braintree, Maldon, Southend, Canterbury, Whitstable, Herne Bay, Margate, Ramsgate, Deal, Dover, Folkestone, Hythe, Ashford, Tenterden, Rye, Hastings, Eastbourne, Seaford, Newhaven, Brighton, Worthing, Littlehampton, Bognor Regis, Chichester, Portsmouth, Southsea, Gosport, Fareham, Southampton, Lymington, Bournemouth, Poole, Swanage, Weymouth, Dorchester, Sherborne, Yeovil, Taunton, Minehead, Barnstaple, Ilfracombe, Lynton, Bideford, Clovelly, Hartland, Bude, Launceston, Tavistock, Okehampton, Exeter, Torquay, Paignton, Dartmouth, Totnes, Plymouth, Looe, Fowey, Truro, Falmouth, Penzance, St. Ives, Hayle, Redruth, Camborne, Helston, Newquay, Wadebridge, Padstow, Bodmin, Weston-super-Mare, Clevedon, Portishead, Bristol, Chippenham, Swindon, Cirencester, Tetbury, Malmesbury, Devizes, Marlborough, Andover, Basingstoke, Aldershot, Farnborough, Camberley, Woking, Guildford, Godalming, Haslemere, Petersfield, Alton, Winchester, Salisbury, Amesbury, Stonehenge, Wilton, Shaftesbury, Blandford, Wimborne, Ringwood, Lyndhurst, Beaulieu, Brockenhurst, New Forest, Romsey, Eastleigh, Hedge End, Bursledon, Hamble, Netley, Hythe, Fawley, Calshot, Cowes, East Cowes, Ryde, Sandown, Shanklin, Ventnor, Freshwater, Yarmouth, Newport, Cowes, Osborne, Ryde, Portsmouth, Chichester, Arundel, Littlehampton, Worthing, Shoreham, Brighton, Lewes, Newhaven, Seaford, Eastbourne, Hastings, Rye, Winchelsea, Battle, Tunbridge Wells, Sevenoaks, Orpington

einer weichen, an den Dresdener Hofmann erinnernden Empfindungsweise, und das Ergebniss ist eine sanfte ad usum Delphini zurechtgemachte Classicität, die, auf den Beifall der Künstler verzichtend, umsomehr dem Geschmack der vornehmen Damenkreise entspricht. Seine Hauptwerke, der Stern von Jerusalem, Orpheus und Eurydike, David und Jonathan, Elektra am Grabe Agamemnons, Daphnephoria, Venus Anadyomene u. dergl. gehören zu den vornehmsten, aber kühlsten Schöpfungen der gegenwärtigen englischen Kunst. Selbst seine Phryne ist eine Lady ohne verführerischen Reiz; nichts verräth die Hetäre, sie könnte ebensogut eine Juno bei der Badetoilette darstellen und wurde von ihrem Vater gezeugt, während er die polykletischen Schönheitsregeln memorirte. Die gefangene Andromache am Brunnen 1888 war vielleicht die Quintessenz dessen, was er anstrebt. Die Hintergrundscoulisse bildet der Hof eines antiken Palastes, wo Sklavinnen zum Wasserholen versammelt sind. Als Hauptactrice im Mittelpunkt der Bühne steht Andromache, die den Krug vor sich gestellt hat und würdevoll wartet, bis die Sklavinnen ihre Arbeit beendet haben. Dies Wasserschöpfen gibt Leighton Gelegenheit, eine Sammlung schöner Posen zu vereinen. Die Wittwe Hectors drückt mit Decenz einen königlichen Schmerz aus; die Amphorenträgerinnen gehen und stehen, wie es die griechischen Vasenbilder verlangen, aber nicht mit jener Sicherheit der Linie, die sich aus der wirklichen Beobachtung des Lebens ergibt. In seiner stilvollen Noblesse, seiner edlen Anordnung und Reinheit der Linien, die vornehm aber unpersönlich die Formen umschreiben, ist das Bild ein trockenes, abgezirkeltes Werk von der Kälte des Marmors und porzellanerner Glätte. »Hercules, der mit dem Tod um den Körper der Alcestis kämpft«, könnte ein griechisches Sarkophagrelief sein, so wohlabgewogen sind Massen und Linien. Die Pose der Alcestis ist vornehm wie die der Parthenonnymphen, nur wäre sie nicht so fein, wenn diese nicht existirten. Seine »Musiklection« von 1877 ist liebenswürdig und sein »Elias in der Wüste« hat Allüre. In seinen Fresken des South-Kensington-Museums gibt er ein wahres Compendium schöner Bewegungsmotive. Das Auge verweilt gern auf diesen halbnackten, halb von Gewändern umflossenen Weiberkörpern, bemerkt aber auch an diesen Schöpfungen, dass sie sich aus Wissen und künstlerischen Reminiscenzen aufbauen; das Leben fehlt ihnen, da ihr Meister selbst sich aufgab, um nur noch mit den Organen eines todten Griechen zu fühlen. Leightons Farbe

Digitized by Google

Alma Tadema: Sappho und Anakreon.

ist immer sorgsam abgewogen, gesprächig durchgeführt und poliert, aber bar ein des magischen Reiz, in dem nun das Werk des weiten Coloristen erhebt. Sie ist mehr die Frucht eines sorgfältigen Studiums und geübten Geschmacks als persönlichen Empfindens. Die Eleganz der Formen ist immer apparent, sie wirkt, dass sie existiert, hat das Bewusstsein ihrer selbst. So schön und spontan die Bewegungen, man fühlt immer, dass der Autor gegenwärtig ist und jeglicher dirriger wacht, dass keiner seiner Schauspieler gegen ein Gesetz der Kunst verstösst.

Leighton Schüler Poynter und Prinsep folgen ihm mit viel Entschlossenheit. *Prinsep* — nebenbei dramatischer Dichter — theilt mit Leighton die grossen Formen einer polirten Malerei, während *Poynter* in seiner erunsten Strenge und ehernen Präcision mehr an die edlenalle Tonkünstler Jugend erinnert. Sein Hauptwerk »der Besuch bei Aesculap« ist technisch eins der besten Erzeugnisse des englischen Classicismus. Links sitzt Aesculap unter einer laubgekrönten Säulenhalle und stützt sein Haupt auf den Jupiter in der Entrestein, stemmt mit der Linken das blonge Kinn. Eine Nymphe, die sich am Fusse verwundet hat, erscheint, von drei Gefährtinnen geleitet, vor dem Throne des Gottes, um Heilung von ihm zu erbitten. Ausser vielen andern suchten oder sind dagewesen Frauengestalten verdanken reichliche dekorative Bilder im Parlamentshaus, in St. Paul und der Stephanskirche in Dulwich dem sehr feinsinnigen Künstler Ihr Dasein.

Digitized by Google

Alma Tadema. Eine Frage.

Alma Tadema, der berühmte Holländer, der in den Londoner Nebeln die Oeler von Pompeji und Herculanum zum Leben erweckt, verfolgt sich zu dieser kurzlich akademischen Gruppe ähnlich wie Gérôme zu Cromes. Wie auf dem Felde der Literatur Balzac die gelungenste, von den Nachfolgern nicht übertroffene Colturgeschichte aus dem Altertum schuf, hat Tadema auf dem Gebiete der Malerei in glanzhaftester Weise die Aufgabe des antiken Sittenbildes gelöst. Er hat die Vergangenheit beschworen, ihre Stadte und Häuser wieder gebaut und erbildet, hat den Feuer auf den Opferaltären angezündet und den Tisch der Tafelrunden zu neuem Leben erweckt. Prunkte erstellt alle Fabeln. Alma Tadema stimmt uns beim Aera und führt uns an der herrlichen Cisterne durch die Strassen des alten Athen, rekonstruirt die Tempel, die Akäte, die Werkstätten der Leder der Häuser, der Becker und Fischhändler so wie die ganze.

Tadema verstand diese Glaubwürdigkeit zuweilen noch ermöglichen anziehungskraften Wesens. Schon durch Leys in Brüssel ward die archivalische Seite seines Talentes geweckt, und als er 1865 zum ersten Mal nach Italien kam, entdeckte er seinen eigentlichen Beruf. Wie die alten Römer gekleidet, war das Ihre bewaffnet und geschmückt war, wurde ihm ebenso bekannt, als wie es im

Digitized by Google

Der Kaiser Wilhelm der Große.

Kaiser Wilhelm, der Großmeister der Hohenzollern, der Ahnherr des Kaiserhauses, der Gründer des Deutschen Reiches, der Kaiser, der Deutschland zu Macht und Ansehen, zu Ruhm und Ehre, zu Wohlstand und Glück geführt hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Arbeit gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Wissenschaft und Kunst gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Freiheit und des Rechtes gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Treue gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Gottesfurcht gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Liebe gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Hoffnung gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Zukunft gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Ewigkeit gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Unsterblichkeit gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Seligkeit gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Vollendung gemacht hat, der Kaiser, der Deutschland zu einem Lande der Vollkommenheit

Hermann Adler

Lauder Nom. dat. in Londra. Studiò nella Jews College di Londra, nella Università di Londra, nel Seminario Rabbinico di Breslavia, nella Università di Breslavia, nella Università di Berlino, nella Università di Strasburgo, nella Università di Tubinga, nella Università di Monaco di Baviera, nella Università di Lipsia, nella Università di Heidelberg, nella Università di Bonn, nella Università di Gottinga, nella Università di Parigi, nella Università di Oxford, nella Università di Cambridge, nella Università di Edimburgo, nella Università di Glasgow, nella Università di Dublino, nella Università di Cork, nella Università di Belfast, nella Università di Galway, nella Università di Limerick, nella Università di Waterford, nella Università di Kilkenny, nella Università di Wexford, nella Università di Carlow, nella Università di Kildare, nella Università di Meath, nella Università di Westmeath, nella Università di Offaly, nella Università di Laois, nella Università di Longford, nella Università di Roscommon, nella Università di Sligo, nella Università di Leitrim, nella Università di Cavan, nella Università di Monaghan, nella Università di Donegal, nella Università di Tyrone, nella Università di Fermanagh, nella Università di Armagh, nella Università di Down, nella Università di Antrim, nella Università di Londonderry

Albert Moore: Die Vorlesung.

Nur in der Art zu concipiren, steht er noch heute auf dem Boden Gérômes, mit dem er den Sinn für das Anekdotische wie die pedantische, correct saubere Malerei gemein hat. Seine von englischen Schauspielern gespielten antiken Komödien sind ein ausgezeichnetes Archäologiecolleg, erheben sich über das ältere antike Sittenbild durch ihre ansprechendere, über die Allgemeinheit des classicistischen Ideals hinausgehende Naturwahrheit, doch jede Qualität als Maler fehlte auch ihm. Der Marmor leuchtet, die Bronze schimmert, alles ist mit dem Grün der Cypressen, dem zarten Rosa der Oleanderblüthen in einen kühlen, marmornen Ton gestimmt — aber den Figuren selbst ist gleichfalls etwas Marmornes geblieben. Er zeichnet und tüpfelt, arbeitet wie ein Kupferstecher und übergeht das Gemalte immer wieder mit spitzem, kraftlosem Pinsel. Seine Bilder wirken porzellanern, die Farben hart und todt. Man kann die Anekdoten erzählen, doch von keinem Farbengedanken sprechen.

Als einziger »Maler« der Gruppe ist *Albert Moore* zu verzeichnen, ein eigenartiger, sehr delikater Künstler, der auf dem Continent weniger, als er verdiente, bekannt ist. Auch sein Gebiet ist Altgriechenland, doch versuchte er nie, als gelehrter Archäolog das classische Alterthum zu reconstruiren. Nur als Maler wollte er in den unvergänglichen Schönheitswelten der Antike träumen. Seine Figuren sind duftige Traumgestalten und be-

Digitized by Google

Albert Moore: Am Ufer.

wegen sich in einem Traumland. Die Parthenonsculpturen beeinflussten ihn, doch auch die Japaner sind hindurchgegangen: Von den Griechen lernte er die Combination edler Linien, den Reiz von Würde und Ruhe, die Japaner gaben ihm den Sinn für Farbenharmonieen, für schwache, gebrochene, delikate Töne. Aus der capriciösen Vereinigung dieser beiden Elemente schuf er seinen zarten, exquisiten Stil. Die Welt, die er sich erbaut hat, ruht auf weissen Marmorsäulen, in ihren Gärten sind kühle Fontänen und Marmorfussböden, aber sie ist auch voll von weissen Vögeln, sanften Farben und rosigen Blüthen aus Kioto. Und bevölkert ist sie von graziösen, geheimnissvollen Jungfrauen, die, in ideale Gewänder gekleidet, die Ruhe lieben, sich ewiger Jugend erfreuen und wie Sapphos Gespielinnen ganz sich selbst genügen. Man möchte sagen, die alten Tanagrafiguren hätten neues Leben bekommen, wenn man nicht zugleich fühlte, dass diese Wesen schon viel Thee getrunken. Nicht ganz modern sind sie, ihre Formen sind plastischer, gleichmässiger, als die der wirklichen Albionstöchter, aber sie haben in allen Bewegungen einen Chic, in allen Ausdrucksnüancen eine müde Modernität, wodurch sie vom conventionellen Weib des Classicismus abweichen. Sonst lassen sich Moores Bilder nicht beschreiben. Aetherische, ährenblonde, zerbrechliche Wesen wälzen sich in ästhetisch abgetönten, grauen und blauen, lachsfarbigen oder bleich purpurnen Gewändern auf hellen, von japanischen Künstlern mit sehr ästhetischen Stoffen dekorirten Ruhebänken, stehen in violettem Gewand mit weissem, golddurchwirkten Mantel an einer graublauen See, die an der Stelle, wo sie

Aus dem Kunstsalon

Kunstsalon Hermann Abeking, Berlin W 9, Linkstraße 25. Ausstellung von Werken der Malerin Ida Kerkovius, Stuttgart. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin W 9, Viktoria-Luise-Platz 7. Ausstellung von Werken der Malerin Käthe Kollwitz. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin W 9, Potsdamer Straße 134 b. Ausstellung von Werken der Maler Max Pechstein und Otto Mueller. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Hugo Helbing, Berlin W 9, Linkstraße 25. Ausstellung von Werken der Maler Lovis Corinth und Walter Leistikow. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Paul Macke, Berlin W 9, Potsdamer Straße 123 b. Ausstellung von Werken der Maler Max Liebermann und Ludwig Dettmann. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Emil Richter, Dresden, Prager Straße 10. Ausstellung von Werken der Maler Max Liebermann und Ludwig Dettmann. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Schulte, Berlin W 9, Potsdamer Straße 123 b. Ausstellung von Werken der Maler Max Liebermann und Ludwig Dettmann. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, Bahnhofstraße 40. Ausstellung von Werken der Maler Max Liebermann und Ludwig Dettmann. Geöffnet täglich 10–5 Uhr. Eintritt 1 M.

Albert Mayer: Sommer.

weise, dass auch die Raubthiere gewohnlich häuslich und still sind, nur zuweilen ihrer wilden Natur gehorchen. Dabei machte er das den Versuch, Thiere in Gesellschaft Menschenmaskeraden auffühlen zu lassen, wie Landsleute es thun, auch verwendet er sie in komische Schauspiele. Er muß sie als die wie sie sind, ein Symbol derselben, was der Mensch einst war, mit ihren elementaren Leidenschaften ihren natürlichen Tugenden und Fehlern. Er hat allein

unter allen Thiermalern widerstand der Versuchung, dem Löwen eine bewusste Würde, dem Tiger bewusste Wildheit, dem Hunde bewussten Verstand zu geben. Sie passiren nicht und denken nicht an sich selbst. Dass kommt ein mächtiger wachtiger Vorstag, eine Hehe, etwas, colossalische Steinwurf. Der James Ward hat er harmlich ist Baginne seiner Laufhohn gelernt. Später tint der Elephas der prächtvoll chevalereskes, comisches Schauspiel, Gesellschaft und Putzie hinaus. Doch wurde Briton Riviere überhaupt einzig ist und wurde er den von Gesellschaftsd Sonderbaren Malern auch anschliesse, das ist die eigenartige Verbindung seiner Thiere mit antiken Menschen.

Briton Riviere entstammte einer französischen Familie, die nach der Aufhebung des Edicts von Nantes nach England übersiedelte, und gehörte zu jenen früh convulcirten Naturen, die in der ungleichen Kampfgeschichte so häufig sind: mit 14 Jahren verliess er das Gymnasium, mit 16 stellte er in der Akademie aus, von seinem 18. bis 22. Jahre reiste er wie ein Prunkfeste und mit 27 reichte er den philosophischen Doctor. Seine jungen Jahre theilten sich zwischen Kunst und Wissenschaft. Er reiste mit der einen Hand Bilder und hatte in der anderen ein griechisches oder lateinisches Buch. So wurde er der für griechische Bücher schwärmende Thiermaler und stellt auf seinem besonderen Gebiete mit einem Menschenalter als

unbestätigter Altertümerchen da. Auf seinem ersten Bild (87) glauben die in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus sich gemeinsam die Zauberin Circe geschaut. Auf dem Hauptwerke von 1873 sieht der Prophet Daniel ruhig und gottergeben inmitten der brüllenden räuberfressenden Löwen, die sich knurrig auf ihn stürzen wollen, aber durch seine Augenbefehlsgewalt in zwergpinscherhafter Furcht zu ihm aufblicken. Wie ein Stück romantischer Gaschichtsmalerei wirkt das grosse Bild »Perspektive« — diese Löwen, die majestätisch im Mondlichte übergrossen Reisen menschlichen und menschlicher Grösse unterstreben. Ich nannte mancherlei zeigte den heiligen Ganng, wie er auf fühlem weissen Rosse durch dunkle einsames, schwiegendes Urwald tritt. Er ist gepanzert und trägt ein mächtiges Schwert. Tiefer Ernst ruht auf seinem Gesichte, denn er ist gekommen den Drachen zu töten. Auf dem Bilde »der Urwelt«wanderer« ist ein Mensch der Vorzeit auf ein mächtiges Rind gestiegen und hier von Schwierigen grosser weisser Vogel umgeben, die ihn, auch keine Furcht vor dem Menschen kennen, sondern neugierig und zutraulich erscheinen. Das Bild von 1879 — ein grosser Jäger von dem Herrn: war einen seiner poetischsten Nachweise. Niemal geht auch Hans und seine zwei silbernen Schwingen den Menschen werden die tödten und zerstreuen Thiere, die er auf der weiten amerikanischen Ebene niedergestreckt, von ihren Männchen und Weibchen heilsigt und pestfegt. Dieselben mahte er anders, nicht der Antike entnommene Stoffe, in denen er in Landstein Sinne die Freundschaft zwischen Hund und Mensch illustrierte. Auf dem Bilde »His only Friend« ist ein armer Knabe an seinem Weihnachten vor der Stadt zusammengebrochen und wird von seinem Hunde bewacht. In der ein »Playfellow« ist der eine Spitzgenosse, die Kind, kind und rohe, von Kissen bedeckt, reisse im Lebensluft. Sein Freund, der grosse Hund, steht vor ihm, hat eine Tatze auf den Schenes des Kindes gelegt und blickt es mit einer

Böcklin: Bildnis.

Digitized by Google

Anton Rubens, Porträt des Verfassers der Memoiren.

Rubens hatte eine Geschichte, die sich nicht jeder Künstler wünscht. Sie war ihm aber auch nicht aufgedrängt worden, sondern er hatte sie sich selbst gewählt. Er begann sie mit 20 Jahren, als der Kaiser Franz Joseph, der damals noch Erzherzog war, ihn zu seinem Lehrer in der Geschichte ernannte. Er hatte sie mit 50 Jahren vollendet, als der Kaiser ihn zum Direktor seiner Gemäldegalerie machte. Dazwischen lagen 30 Jahre, die Rubens ausschließlich seinem Amte widmete. Er war ein Beamter, der sich ganz seinem Berufe hingab, ein Gelehrter, der sich ganz seiner Wissenschaft widmete, ein Künstler, der sich ganz seiner Kunst widmete. Er hatte sich nicht nur seine Geschichte gewählt, sondern auch seine Geschichtsperiode. Er hatte sich die Geschichte des 16. Jahrhunderts gewählt, die Geschichte der Reformation und Gegenreformation, die Geschichte Karls V. und Philipps II. Er hatte sich diese Geschichte gewählt, weil sie ihn interessierte, weil sie ihn anzog, weil sie ihn fesselte. Er hatte sich diese Geschichte gewählt, weil sie ihn zwang, sich mit ihr zu beschäftigen, weil sie ihn zwang, sich in sie zu vertiefen, weil sie ihn zwang, sich ihr ganz hinzugeben. Er hatte sich diese Geschichte gewählt, weil sie ihn zwang, sich mit ihr zu beschäftigen, weil sie ihn zwang, sich in sie zu vertiefen, weil sie ihn zwang, sich ihr ganz hinzugeben.

Eine Kunst-Amazone.

Moritz Retzsch, der Sohn des Malers Augustin Retzsch, wurde am 9. März 1779 in Dresden geboren. Schon frühzeitig zeigte sich bei ihm ein ungewöhnliches Talent für das Zeichnen, und so kam er bereits im Jahre 1795 auf die Akademie seiner Vaterstadt, wo er unter Hartmann, Matthäi und Casanova seine Studien machte. Im Jahre 1800 ging er nach Leipzig, wo er sich durch Porträtzeichnen ernährte, und 1802 nach Wien, wo er sich ebenfalls mit Porträtzeichnen beschäftigte und auch Unterricht ertheilte. Im Jahre 1804 kehrte er nach Dresden zurück, wo er sich 1805 mit Christiane Wilhelmine Hoffmann verheirathete. Im Jahre 1808 wurde er zum Professor an der Akademie seiner Vaterstadt ernannt, und 1824 zum Inspector der Gypssammlung. Im Jahre 1826 ging er nach Düsseldorf, wo er bis 1829 blieb, dann aber wieder nach Dresden zurückkehrte, wo er am 11. Januar 1857 starb.

Retzsch hat sich durch seine Illustrationen zu Schiller's Balladen, Goethe's Faust, Shakespeare's Hamlet, Gray's Elegie, Bürger's Lenore, Schiller's Lied von der Glocke, Goethe's Erlkönig, Schiller's Kampf mit dem Drachen, Goethe's Zauberlehrling, Schiller's Ring des Polykrates, Goethe's Fischer, Schiller's Taucher, Goethe's Braut von Corinth, Schiller's Gang nach dem Eisenhammer, Goethe's Gott und Bajadere, Schiller's Graf von Habsburg, Goethe's Hochzeitlied, Schiller's Ideal und Leben, Goethe's Metamorphose der Pflanzen, Schiller's Kindesmörderin, Goethe's Wanderer, Schiller's Kassandra, Goethe's Legende, Schiller's Siegesfest, Goethe's Mahomet's Gesang, Schiller's Pompeji und Herculanum, Goethe's Ballade vom Paria, Schiller's Cassandra, Goethe's Ballade vom neuen Amadis, Schiller's Ritter Toggenburg, Goethe's Ballade vom Gott und der Bajadere, Schiller's Ideal und Leben

Brion Riviere: Dankt in der Leisengrube.

er in London auch ein Whitechapel gibt. Noch immer ist der Anschluss an Dichtungen beliebt. Stoffen aus dem gewöhnlichen Volksleben wird ein rührender Zug, eine rarte Episode, ein süsser Zusatzrock beigemischt. Lieberall suchen die Maler nach hübschen ländlichen Scenen, rührenden Episoden oder reizvollen Gefühlen. Sie sind nicht rauh und derb in Wirklichkeit und Leidenschaft, sondern gleiten leicht über das Handliche hinweg, lesen aus der ganzen Natur das Schönste und Lieblichste zusammen, schaffen aus den Vorgängen des Lebens Elegien, Schäfergedichte, Idyllen. Ihre Ausdrucksweise ist eine gewählte, sorfich gekühlte, ihre Lebensanschauung eine freundliche — doch ohne dass ihr Optimismus auch etwas mit dem Gesetzbuch vor 1830 gemein hätte. Die Gesetzmäler von Wilkie bis Collins lassen die wirklichen Sünden der Gegenwart zu prosaischen Anklagen zusammen. Hier sprosst die herrlichste Poesie empor, wie sie thatsächlich mitten im gewöhnlichen Leben emporblüht. Was Englands Malerei in jener früheren Periode pflegt: erzählend, vielgestaltig und lebenfalt, so ist sie heute reflektirt, vornehm, geschmackvoll und schön. Das Spezialitätsprinzip, das damals den Bildern anklebte, ist endgültig abgestreift, das humoristisch-anekdotenhafte Genre durchaus überwunden. Auf die Gewissheit der trockenen Erzähler sind Malerposen gefolgt von Delicatesse und feinem Zartgefühl.

Digitized by Google

Böcklin Rückkehr. Der Verschwundene.

Zwei jung vermorbene Meister von besonders feinfühliger Eigenart, George Mason und Frederick Walker, stehen an der Spitze dieser neuesten Phase der englischen Malerei. Voreint in dem Mangschick einen vorzeitigen Tod, sind sie auch verknüpft durch ein Band von Sympathie in ihrem Geschmack und Empfinden. Wenn es wahr ist, was Thés Gautier einmal in einem schönen Gedichte sagt: »Zum muss, l'art robuste seul a l'éternité«, so werden Beide nicht in das Reich der Unsterblichkeit eingehen. Man könnte von ihnen wieder holen, was Heine von Leopold Robert sagte: sie haben den Bauer gemalt wie Paganini ihre Kunst, an dem nur ein vorübrer Lich übrig blieb. Wie die Praeraffaeliten der Welt den Traumen eine fassende Präcision geben wollten, so haben Walker und Mason der Welt der Wirklichkeit diese Präcision genommen, sie ausgetaucht mit einer zufluchten Subtilität, die ihr in Wahrheit nicht eigen. Ihre Bilder strahlen nur den Duft, die Essenz der Dinge aus, haben der Natur ihre Kraft, ihr Mark, der Malerei ihre eigenen Qualitäten ent nommen, sie in eine farblige Tönerei, einen gedämpften Hauch ver wandelt. Man kann ihnen ein Uebermaass nervöser Sensibilität vor werfen, die Strehen nach Stil, die die modernste Malerei auszeichnet, eine krankhafte Tendenz zur mystischen Milde. Ihre Werke bleiben trotzdem die originellsten Erzeugnisse der englischen Malerei seit

Britain Rivitive. Minerva und die Künste der Schutzmächtigen.

aus-führen und üben durch ihre seltsame Verbindung von Realismus und poetischem Empfinden einen tiefgehenden Einfluss auch auf die Kunst des Continents aus.

Aequam semper in rebus animi servare memento: könnte als Motto über George Mason Biographie stehen. In wolkbewegten Verhältnissen aufgewachsen, erst Mediciner, dann mit 27 Jahren nach Indien gegangen um sich der Malerei zu widmen, erblickt er hier die Nachricht vom Raube seines Vermögens. Masons Vater hatte Alles verloren, der Sohn sah sich daher Mittel benöthigt, sein- dem war sein Leben ein langer Kampf mit dem Hunger. Er verschrieb sich Kunsthändlern und lieferte datzendweise Thiermärke für die geringsten Summen. In ungeheizten Zimmer saß er mit seinen Tuschen, arbeitete, bis es dunkel wurde, kaum sich zu Bett, wenn Rom zum Essen ging. Erst nach zwei Jahren hatte er die nöthigen Mittel erspart, um nach England zurückzukehren und sein sich mit seiner junger Frau in Wetley Abbey wohnt. Dieses kleine Dörfchen, wo er sein einfaches Leben in tiefster Zurückgezogenheit führte, wurde für ihn, was für Millet Barbizon gewesen. Er studirte einsam durch die Fluren und malte die Thäler von Wetley mit derselben Zärtlichkeit, wie Corot den Sumpf von Fontainebleau

Google

Georges Meunier: Der Emporwuchs.

Mayen: Wembaumsennlerinnen.

mehr. Er als die gegenständlichen Sujets auf den Moore lagern, selbst die Bauern vom Pflügen, die Schnitter vom Felde heimkehren, beschäftigen die Künstler in Form mit dem Wandel der Natur an sog vorkommenden Leben. Und gleichwohl sehen seine Bauernbilder mehr den Werken Perugions als denen Raffiels-Lepagen ähnlich. Theils trägt dazu ihr landschaftlicher Charakter bei. Die Gegend, die er malt, ist in ihrer typischen Anmuth verwandt den Hügeln auf Perugians Bildern. Es wachsen hier dieselben zierlichen Bäume auf denselben, wolligen Boden. Auch die ländlich-sittlich, ruhigeren Menschen, die sich darin bewegen,

haben die zarte Melancholie der umbrischen Madonnen. Nirgends lernsas ist zur scheinbar; er bestehe in den Accentuirbildern der Tracht. Es gibt in Wirklichkeit keine Bauern von so schönem Wuchs, keine englischen Dorfbräcker mit so runigem Gesicht und so kokettem hellblondem Häubchen. Moore stimmt ihnen als Erfindern, schlicht gleichsam nur den Blütenduft von der Wirklichkeit ab. An die poetische Eleganz jedes Bestens können einzelne wenden, nur wirkt Moore feiner und zärtlicher, als sein Idealbesuch kein besonder wie, sie in hohler, kunstgewerblicher Schönmalerei ordnen. Er war, als er seine schönsten Bilder malte, sehr leidend, und seine Werke

Google

haben selbst das Magische der Krankheit, das Faszinierende der Schwindsucht. Er mußte sie zart und fein, weil die Krankheit ihn selbst so zart und schwachgemacht, entkleiden gleichsam den Bauer und die Bäuerin allen Einschlichen, so daß von ihnen nur ein Schemen, eine in feinen, entarteten, ungreifbaren Accorden erinnernde Seele übrig blieb. Auf seinen Abendgängen stiegen Mädchen auf der Wiese ein Lied, nach ihren Kleidern stellen es Bauernbälle vor sein, doch meint man, es sind religiöse Schwärmer, die ein melancholisches, weiches schmerz und eine Sehnsucht nach dem Mystischen auf diesem geheimnisvoll abgelegenen Erdwinkel zu enormestillste. Dessen wie Gin, tonnte bis in die Fingerspitzen, spürtest du von Krankheitsgluten, hauchen sie, vor den welchen Schatten der Abendsdämmerung sprühsonn, ahnungsvoll ihre Seele aus, lassen in dem Hymnus, den sie anstimmen, die ganze feine Zerrheit ihres subtilen Temperamentes ausklingen. Eine andere seiner bukolischen Symphonien ist

Munch: Das Mädchenleben.

Digitized by Google

Hans Thoma

und Phantasie. Hans Thoma's Gemälde sind stets Tatsachen. Sie sind das, was sie sind und nichts anderes. Sie wollen nichts sein, als was sie sind. Sie sind nicht Mittel zum Zweck, sondern Zweck. Sie sind nicht Mittel, um Ideen zu verkörpern, sondern sie sind Ideen. Sie sind nicht Mittel, um Gedanken auszudrücken, sondern sie sind Gedanken. Sie sind nicht Mittel, um Gefühle auszudrücken, sondern sie sind Gefühle. Sie sind nicht Mittel, um Stimmungen auszudrücken, sondern sie sind Stimmungen. Sie sind nicht Mittel, um Phantasien auszudrücken, sondern sie sind Phantasien. Sie sind nicht Mittel, um Empfindungen auszudrücken, sondern sie sind Empfindungen. Sie sind nicht Mittel, um Leidenschaften auszudrücken, sondern sie sind Leidenschaften. Sie sind nicht Mittel, um Sehnsüchte auszudrücken, sondern sie sind Sehnsüchte. Sie sind nicht Mittel, um Träume auszudrücken, sondern sie sind Träume. Sie sind nicht Mittel, um Visionen auszudrücken, sondern sie sind Visionen. Sie sind nicht Mittel, um Ahnungen auszudrücken, sondern sie sind Ahnungen. Sie sind nicht Mittel, um Erinnerungen auszudrücken, sondern sie sind Erinnerungen. Sie sind nicht Mittel, um Erwartungen auszudrücken, sondern sie sind Erwartungen. Sie sind nicht Mittel, um Hoffnungen auszudrücken, sondern sie sind Hoffnungen. Sie sind nicht Mittel, um Wünsche auszudrücken, sondern sie sind Wünsche. Sie sind nicht Mittel, um Begierden auszudrücken, sondern sie sind Begierden. Sie sind nicht Mittel, um Leidenschaften auszudrücken, sondern sie sind Leidenschaften. Sie sind nicht Mittel, um Sehnsüchte auszudrücken, sondern sie sind Sehnsüchte. Sie sind nicht Mittel, um Träume auszudrücken, sondern sie sind Träume. Sie sind nicht Mittel, um Visionen auszudrücken, sondern sie sind Visionen. Sie sind nicht Mittel, um Ahnungen auszudrücken, sondern sie sind Ahnungen. Sie sind nicht Mittel, um Erinnerungen auszudrücken, sondern sie sind Erinnerungen. Sie sind nicht Mittel, um Erwartungen auszudrücken, sondern sie sind Erwartungen. Sie sind nicht Mittel, um Hoffnungen auszudrücken, sondern sie sind Hoffnungen. Sie sind nicht Mittel, um Wünsche auszudrücken, sondern sie sind Wünsche. Sie sind nicht Mittel, um Begierden auszudrücken, sondern sie sind Begierden.

Abb. 39. Nr. 1 (a).

schen Werke. Als die Originale kaum die Hälfte der Größe hatten, wie sie jetzt in Menzels Werken erscheinen, waren sie schon Unikate, aber einen Unterschied gewannen sie, wie dieses, die Zeichnung, die Menzel selbst auf den Stein übertrug, und die, die ein Lithograph auf den Stein übertrug, nicht. Und wenn Menzel selbst auf den Stein zeichnete, so war es ihm ein Leichtes, die Zeichnung, die er auf dem Stein vorfand, zu verbessern, und so kommt es, daß die Lithographien Menzels, wenn sie auch in der Größe nicht mehr den Originalen gleichen, doch in der Zeichnung, in der Feinheit der Linien, in der Schönheit der Striche, in der Kraft der Schatten, in der Weichheit der Übergänge, in der Tiefe der Töne, in der Wirkung des Lichtes, in der Stimmung, in der Poesie, in der Schönheit, in der Vollendung, in der Meisterschaft, in der Genialität, in der Größe, in der Kunst, in der Menzel, in der Menzel, in der Menzel

Walker: Marlow Ferry.

Seine ersten, noch unbedeutenden Zeichnungen erschienen 1860 in der Zeitschrift »Once a Week«, für die auch Leech, Millais und Andere zeichneten. Kurze Zeit nach diesem Debut wurde er Thackeray vorgestellt, der damals Redacteur von Cornhills Magazine war, und überraten mit Millais zusammen die Illustration. In diesen Blättern lernt man ihn schon in seiner Liebenswürdigkeit, Einfachheit und Ernste kennen. Seine Lieblingsthemata ist der zarte Leue, wenn die Ende sich mit jungen Grün bekleidet, das Sonnenlicht über die nackten Aesteben hüpft und Kinder im Walde die ersten unter der Schneedecke emporgesprossenen Blumen pflücken.

Seine Bilder erlieren durch dieselben Eigenschaften: Zartheit der Zeichnung, Duft der Colorits und eine treue ihms griechischen Rhythmus nicht afficirte weibliche Grazie. Walker meint brauche jenes ganz Rosarote auf, den seinem in der englischen Malerei beliebt ist. Seine Art zu sehen, ist von der Manets gleich weit wie von Courtens beinamt Sauce entfernt. Die Oberflächen jeden seiner Bilder gleicht in ihrer zarten Verfeinerung einem schenen Kristnol: rauh, farbig, von feiner, beruhigender Harmonie. Sein erstes bedeutendes Werk »die Baikeuden« wurde 1867 in der Royal Academy ausgestellt, wo seitdem während der fast folgenden Jahre regelmäßig

Walker: The Old Gate.

Arbeitern von ihm erschienen. Einige zwanzig junge Leute stehen an einem tiefen, ruhigen englischen Fluss, im Begriff, nach einem heissen Augusttag sich in den Fluthen zu erfrischen. Einige sind im Wasser, andere sitzen auf dem Rasen, andere ziehen sich aus. Der Pinselmeister kommt in Extasestrom, so plastisch wirkt die Gruppe dieser jungen Körper, die mühelos Ruhe dieser Linienführung, wie sie ähnlich nur bei Puvis de Chavannes sich finden. Im nächsten Bilde, den »Vagabunden« stellte er eine Gruppe Zigeuner dar, die um ein Feuer in einer englischen Landschaft lagern. Eine Mutter stillt ihr Kind, links mehr eine Frau in Gedanken versunken, während rechts ein junger Bursche Holz in das glimmende Feuer wirft. Auch hier sind alle Gestalten streng nach der Natur gezeichnet und selten trotzdem aus wie griechische Statuen. Kein Modernist hat in so ungezwungener Weise Naturwahrheit und Sachlichkeit mit der edlen Einfalt und stillen Grösse der Antike vereint. Auf dem folgenden Bilde, dem »Pflug« von 1879, schreitet ein Arbeiter pflügend

Digitized by Google

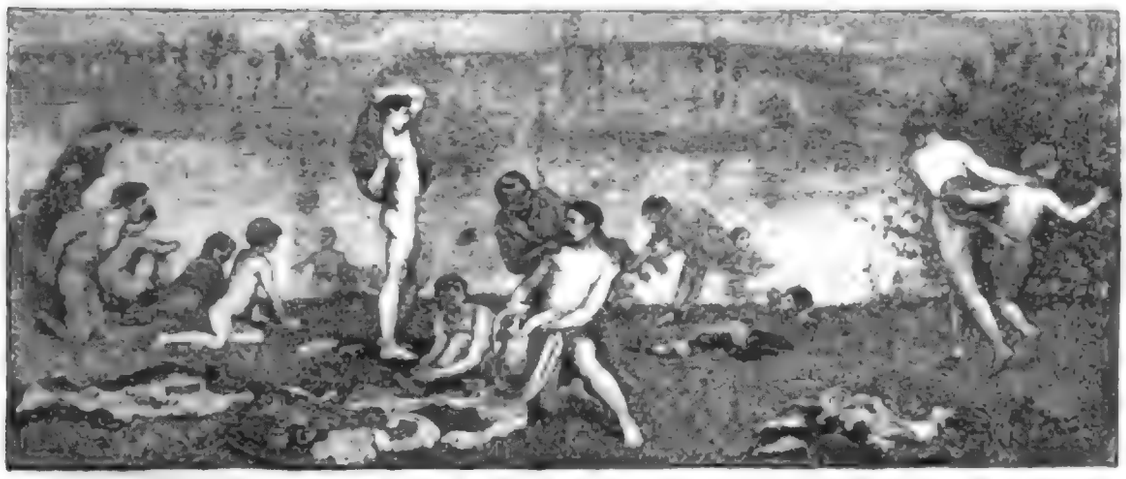
Fig. 1. Ansicht von Ur.

schen Lande. Der Name Ur, auch sonst Ehr genannt, und der Name Kasdim, der Chaldäa bedeutet, sind nicht zu trennen, und es ist wahrscheinlich, daß Ur Kasdim, wie es in der Bibel heißt, die Hauptstadt des Landes Kasdim war.

Ur, Muschki, Lud, wo wohnte das alles? Wenn wir vorgehen, wenn wir uns in Gedanken in jene Zeit versetzen, wo Abraham, der Sohn des Terah, in Ur Kasdim lebte, so müssen wir uns sagen, daß wir nicht wissen, wo Muschki, wo Lud, wo Ur Kasdim lag. Wir wissen nur, daß Ur Kasdim, die Hauptstadt Kasdims, Chaldäa, in Babylonien lag, und daß Lud, Muschki, Kasdim, Ur Kasdim, Chaldäa, Babylonien, Sumer und Akkad, Elam, Assyrien, Mesopotamien, Aram, Kanaan, Phönizien, Palästina, Syrien, Ägypten, Arabien, die Nachbarländer waren, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, kannte, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, sah, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, besuchte, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, bekriegte, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, besiegte, die Nachbarn, die Abraham, der Sohn des Terah, beherrschte.

Wir wissen nicht, wo Muschki, wo Lud, wo Ur Kasdim lag, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, lebte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, sah, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, besuchte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, bekriegte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, besiegte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, beherrschte.

Wir wissen nicht, wo Muschki, wo Lud, wo Ur Kasdim lag, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, lebte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, sah, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, besuchte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, bekriegte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, besiegte, wir wissen nicht, wo Abraham, der Sohn des Terah, beherrschte.



Walker: Badende Knaben.

Tag und Nacht, zwischen Alter und Jugend, Kraft und Verfall. Doch bei Walker kein Gegensatz. Denn wie in der Abenddämmerung sich das Licht mit dem Schatten vermählt, so ist auch das junge kräftige Weib, das am Arme der Greisin im mysteriösen Schweigen des Abends dahin schreitet, in diesem Moment nicht von dem Gefühl ihrer Jugend, sondern dem melancholischen Gedanken des »Warte nur balde« erfüllt. Ihre Augen blicken sonderbar, wie geistesabwesend in's Leere. Und auf der andern Seite des Bildes ist dieses Thema von der Vergänglichkeit des Menschen noch weiter ausgeführt. Da sitzt auf einer Bank, inmitten des grünen, mit Gänseblümchen übersäten Angers beschaulich eine Gruppe alter Männer neben einer duftenden, in Blüthenschmuck prangenden Weissdornhecke. Ueber der Bank steht, einen scharfen Schatten auf den goldenen Sand werfend, eine alte Statue, wie um hinzuweisen auf den Contrast zwischen dem unvergänglichen Stein und dem gebrechlichen Geschlecht des Menschen, das gleich den Blättern im Herbste dahinwelkt. Ganz vorn aber mäht ein Arbeiter das zarte Frühlingsgras mit der Sense ab, eine unheimliche, wilde, rauhe Gestalt, ein Schnitter, dessen Name Tod ist.

Es dauerte nicht lange, so war der Abend auch für den Maler angebrochen und der grosse Schnitter Tod fällte ihn.

Nervös und reizbar, gehörte Walker zu den Naturen, die schwer sich in der rauhen Wirklichkeit zurechtfinden. Das Kleine, das er so schön zu malen wusste und das in seiner Kunst eine so wichtige Stelle einnimmt, hatte auch auf sein Leben mehr Einfluss als gut war. Während Mason alle Unannehmlichkeiten mit stoischem Gleich-

Digitized by Google

muth trug, ward Walker durch jeden Misserfolg, jeden scharfen Hauch der Kritik verstimmt und in seinem Schaffen gehemmt. Zudem war er wie Mason ein leidender, schwindsüchtiger Mensch. Ein Aufenthalt in Algier konnte das tückische Leiden nur kurze Zeit bannen. Unter den letzten Werken, die er 1875 ausstellte, erregte noch eine Zeichnung Aufsehen: »das unbekannte Land«, ein Schiff mit nackten Männern, das sich den Ufern eines weiten, ruhigen, von magischem Licht überströmten Eilands nähert. Bald darauf war Walker selbst im unbekannten Lande: 35 Jahre alt, als er in Schottland starb. Sein Körper wurde von dort nach dem kleinen Friedhof von Cookham, am Ufer der Themse, überführt. In diesem Dörfchen, innerhalb der schönen Flusslandschaft, die er so geliebt und so oft gemalt hatte, liegt Frederick Walker begraben.

Nach der Praeraphaeliten-Revolution bezeichnete die Gründung der Walker-Schule den letzten Abschnitt der englischen Kunst. Sein Einfluss war weit grösser, als die geringe Anzahl seiner Werke vermuthen lässt, und fünfzig Procent der englischen Bilder jeder Ausstellung würden vielleicht nicht gemalt sein, wäre er nicht geboren. Ein lange verleugnetes nationales Element, jenes alte englische Gefühlsleben, das einst die Landschaften Gainsboroughs und die Scenen Morlands beseelte und unter den Händen Wilkies und der Genremaler verloren gegangen war, lebte in Frederick Walker wieder auf. Er passte es der Zeit an, indem er etwas von Tennysons Naturschwärmerei beifügte. Es ist wie ein Symbol, jenes alte Gitter, das er in dem schönen Bilde von 1870 malte. Er und Mason haben es geöffnet, um die englische Kunst einzulassen in diese neue Domäne, wo Alles musikalische Empfindung ist, wo man in süsse Träumereien versenkt wird beim Anblick einer Heerde Gänse, die von einem jungen Mädchen getrieben werden, eines Arbeiters, der hinter seinem Pfluge hergeht, eines Kindes, das mit kleinen Kieselsteinen sorglos am Wasser spielt. Die Nachfolger sind vielleicht gesünder oder soll man sagen »weniger fein«, das heisst nicht ganz so sensibel, so hyperästhetisch als die, die das alte Gitter geöffnet haben. Sie scheinen sich körperlich wohler zu befinden und können deshalb die rauhe Luft der Wirklichkeit besser ertragen. Sie lösen die Malerei nicht mehr ganz in Musik und Poesie auf; sie leben mehr im Leben, zu jeder Stunde, nicht nur wenn die Sonne untergeht, auch wenn das prosaische Tageslicht die Dinge in ihrer materiellen Schwere zeigt. Aber der zarte Grundton, das Streben,

Digitized by Google

Walker: The Harbour of Refuge.

Kampfhahn Schaut im Frühling.

und die Lente nach Hause gehen, die Lämmer, wo man anfängt zu bauen, die sind die schönsten Stunden für diesen Tag, da seiner Endlust Energie so gröſstenteils und gut ist. Die Ruhe bis zur Erschöpfung, bis zu dem Stadium, wo sie in unsäte Mattheit übergeht, nicht die Arbeit in der Thorna der Bilder.

Wir, ich meinet, seit je jährten gerade sein, auf deren die Lente Abende über's Land von der Arbeit zurückkommen. Mit vier Farben Augen betrachten die Gewandter das Land, besonders das in der Nähe der Stadt, nicht die Pariser, die Rafaelli malt, sondern die Parkanlagen und öffentlichen Gärten. Welche wolligte Thäler, auch hügeligere, Hügel dehnen sich aus, die Bäumen dehnen, die Blüter funkeln im Sonnenschein. Und über diesen Land mit seinen Bäumen und Blüten und grünen saftigen Rasenplätzen, breiten sich laidenschaftliche Violett-, Lavendelschein mit satten Strümpfen und kolorten Blütchen, Wiesenkräutern in spiegelglatten Schatten. Blumen in tagglimmen Blumen Kränz. Selbst die Arbeiter singen, wenn sie über die Hintgen Wiesen nach Hause gehen.

Digitized by Google

Boughton: Grüne Blätter zwischen farbigen Blättern.

George H. Boughton ist unter Walkers Nachfolgern einer der graziösesten und feinsten. Durch Geburt und Abstammung ein Landsmann Cromes und Cotmans, verbrachte er seine Jugend in Amerika, arbeitete seit 1853 mehrere Jahre in Paris und liess sich 1863 in London nieder, wo er als Zeichner, Schriftsteller und Maler eine rege Thätigkeit entfaltet. Man kennt seine liebenswürdigen Illustrationen für Harpers Magazine, wo er auch seine zarte Erzählung »The return of the May flower« veröffentlichte. Als Maler beschäftigt er sich ebenfalls nur mit angenehmen Dingen, mögen sie der Vergangenheit oder der Gegenwart angehören. Es liegt in ihm etwas von der Delicatesse Gainsboroughs und der Poesie Memlincs. Er liebt das Murmeln der Bächlein und das Säuseln der Blätter, die frischen Kinder und hübschen jungen Frauen in ästhetischem Phantasiekostüm; er liebt Alles, was zart ist und still und duftig. Darum liebt er auch die blüthenumwobenen alten Legenden und erzielt eine sehr harmonische Wirkung, wenn er in seine ganz modernen reizenden Landschaften märchenhafte Königstöchter und Hirten, stahlgerüstete Ritter und Knappen setzt. Fast immer ist Herbst, Winter oder höchstens Vorfrühling in seinen Bildern. Die Aestchen der Bäume sind gewöhnlich kahl, seltener knospt schon spitzenhaft zartes gelbliches Grün daran. Bald schwebt der Novembernebel wie ein zarter Schleier über dem Land, bald fallen duftige Schneeflocken herab, oder die Oktobersonne flimmert durch die entlaubten Zweige. Auch das Gefühl für die Sprache der Linien, für eine distinguirte und doch ungezwungene Abgewogenheit der Composition ist ihm in hohem Grade eigen. 1877 hatte er

Boughton: The Bearers of the Burden.

auf der Royal Academy das niederste Bild: ein Windhauch. In einer weichen Landschaft mit umbrisch zarten Bäumen bewegen sich die ganz griechischen Figuren englischer Bäuerinnen, über die sanft hingleitenden Hügel war delicates, überaus feines Licht gegossen. Das Bild von 1878 nannte er »Gräna Bäme« zwischen dürren Bäumen: eine Gruppe von Kindern, in deren Mitte die junge Mutter selbst noch wie ein Kind aussieht, steht in einer Herbstlandschaft, wo die Bäume fahles und winterliches Grau den Himmel bedeckt. Auf dem Bilde »Schnee im Frühling« sah man ein paar reizende Mädchen — moderne Tanagrafigürchen — die die Sonne in's Freie gelockt hatte, unter Führung eines Backfisches die ersten Schneeglöckchen im Walde suchen. Sie sind gerade in einem hochigen Winkel des Gebüsches angelangt, Blumen in den Händen und von ehrwürdig Aeltesten umspielt, als sie ein plötzlicher Schneesturm überrascht. Dicke weiße Flocken setzen sich auf die nackten Zweige und bilden mit den hellgrünen Blumen und den blechbröhlichen Röckchen der Kinder eine zarte colouristische Harmonie. Von seinen Bildern aus der Legende ist in Deutschland besonders das poetische »Ich Leine Herberg« bekannt geworden: das wilde

Digitized by Google

Kapelle (St. Gabriel).

Okahandja, die größte unter Hereros und auch die Residenzstadt, mit Missionen und Regierungsstation.

Omaruru, Station am Omaruru, einem Affluenten des Swakop, mit Regierungsstation, Missionen, Handelsniederlassungen und Farmen. Die Umgebung ist sehr fruchtbar und gut bewässert. Die Bevölkerung besteht aus Hereros, Damaras, Bastards, Europäern und einigen Buschmännern. Omaruru ist Sitz eines Bezirksamtmanns.

Otjimbingwe, Station der Rheinischen Mission, mit Regierungsstation, Handelsniederlassungen und Farmen. Die Umgebung ist fruchtbar und gut bewässert. Die Bevölkerung besteht aus Hereros, Damaras, Bastards, Europäern und einigen Buschmännern. Otjimbingwe ist Sitz eines Bezirksamtmanns.

Karl May
Ein Foto, auf Postkarte übertragen

gestorben. Mutter Karl, 1841 Ernestine Pollmer, 1. Ehe Hüttig, 2. Ehe Friedrich August Heinrich May, Weber, Strumpfwirker, Bleicher, Färber, Spinner, Handelsmann, Kaufmann, Bankier, Bankrott, Gefängnis, Tod. Karl, 1842 Karl Friedrich May, 1. Ehe Pollmer, 2. Ehe Hüttig, 3. Ehe Pollmer, 4. Ehe Hüttig, 5. Ehe Pollmer, 6. Ehe Hüttig, 7. Ehe Pollmer, 8. Ehe Hüttig, 9. Ehe Pollmer, 10. Ehe Hüttig, 11. Ehe Pollmer, 12. Ehe Hüttig,

P. G. Morris, in Empfindung und Ausführung nicht weniger delikat, wurde besonders durch eine »Conversation in Dieppe« belohnt. Gerade dem Beschauer engagiert hingegen die Wagen sich am Meeresufer ein Zug niedlicher Commentarsätzchen. Er sich so versteuben wie junge Mauns aus Brighton und ihre Gouvernese benaltenen. Ein Mädchen Licht spielt auf den weissen Kleidern der jungen Mädchen und den blauen Jacken der am Quai ruhenden matrosen Seelenen, fällt dann auf den blasblauen

Rolf: *Die beiden Grossväter.*

Himmel und bringt zuletzt auch auf den gräulichen Wogen des Meeres. Echt englisch, eine graziöse Allegorie im Sinne Walkers, war »der Schutzengel und die Kinder«. Eine Anzahl Kinder begegnet auf dem Heimweg von der Schule am Wasserrain einem alten Bauern, der mit der Sense auf der Schulter von seinem Tagewerk heimgeht. In dem unmenschen Monumentheit der Kleinen verrieth sich der Einfluss griechischer Statuetten, sie schwebten dahin, wie vom Zephyr getragen, in einer rhythmischen Bewegung, die echte Schulkinder nicht zu haben pflegen. Der alte Bauer aber, der ihnen entgegenkam, sollte wie auf Walkers »Armenhaus« an den Contrast zwischen Alter und Kindheit erinnern: die vom letzten Sonnenstrahl illuminirte beleuchtete Sense, die er auf der Schulter trug, bedeutete die Sense des Schnitters, die Sense des Todes, die auch den Kind nicht schont.

Damit sind die Grenzen der englischen Malerei gekennzeichnet. Sie steht noch immer in einem gewissen Conflict zwischen Wirklich-

Digitized by Google

Frank Holl: Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen.

keit und Poesie, zwischen Tränennot und Lachen. Wenn die Scene nicht einen direkten ethischen Sinn annimmt, verflüchtigt sie sich immer in Lyrismus. Das weite Feld, das darwinischen Ingo, wo die heftigen Werke gross werden, die freie Wiesen in der Wirklichkeit haben, nun ihr dürres Leben stehen, dieses weite Territ[illegible] von der Kunst noch nicht definitiv erobert. England ist der grösste Produzent, der grösste Consument der Erde, das Volk, das wie kein anderes das Mark der Dinge ausprest, und dieses Land der Industrie kennt keine Bilder, auf denen gearbeitet wird: dieses von Eisenbahnen durchkreuzte Land hat nie eine Eisenbahn gemalt gesehen. Selbst das Pferd wird in der englischen Kunst immer seltener und der Sport findet in der Kunst Ausdruck. So sehr der Engländer ihn aus Gesundheitsrücksichten liebt, hält er ihn doch, wie Wilkie Collins in seinem Buche: »Mann und Frau« ergötzlich ausführt, für nicht ästhetisch genug, um ihn zu malen. Und Armee, oder wenigstens ungefährliche Armee, gibt es in den englischen Bildern nicht. Denn wenn die Invaliden in Chelsea die Malerei viel beschäftigen, so sind die keine Mithelfigen und Beiladenen, sondern glückliche Armee, geptlegte Armee. Wenn die Maler somit arme Leute schildern, so

Digitized by Google

Frank Hall: Keine Nachricht von der See.

führen sie in eine muterhaft gehaltene Stube und suchen einen rührenden oder bewundernswerthen Zug im Charakter dieser kreuzbraven Leute an den Tag zu legen. Ueberall scheinen die Menschen gut und ehrlich zu sein. Ueberall, selbst im Unglück, herrscht munterhaftene Zufriedenheit und Dienstb. Selbe wo eigentliche Noth geschildert wird, geschieht es nur in dem Bestreben, das Ergreifende in gewissen Schicksalsfügungen zur Darstellung zu bringen und durch den Contrast zwischen dem Unglück und dem edelmüthigen Gutvertrauen der Menschen effectend und verstimmend zu wirken.

George Reid, ein geborener Schotte, der aber in London lebt, hat in diesen Stein Scenen aus dem Straßenleben betrachtet. Wie verschieden sind seine Werke von den Tragödien Joseph Israel's oder dem grimmen Naturalismus Michael Anchers. Nur die helle Seite des Lebens mit Farbe und Sonnenschein, nicht die dunkle mit ihren Mühen beschäftigt ihn. Er malt die Landbevölkerung im Feiertagsstaat, wie sie Geschichten erzählen, zur Jagd gehen oder sich im Wirthshausgarten erholen. Die ihren Bauern, die in seinem »Erkorpul« glücklich bei der Pfeife und dem Bierglas sitzen, sind typisch für Alles.

Digitized by Google

Frank Hall: Abschied von der Heimath.

wie er gemalt hat. Und wenn einmal etwas Dürreres in seinen Bildern verlorener, ist es nur da, damit das Licht desto heller strahle. Der alte, arme Fischerspieler, der »heimathlos« auf der Bank am Hause sitzt, hat lediglich die Aufgabe, zu zeigen, wie gut es die hübschen Kinnen haben, die sich auf der Schalstrecke dem vierfachen Hause zueilen. Das Bild von »Aus« behandelte zwar eine Schiffbruchscene, aber es stand eine Stelle aus einem Dichter darunter; ein Vergnügleicher war nicht zu sehen — die Zärtlichkeit des Künstlers kann sich den hübschen Kindern und jungen Frauen zugewandt, die begeistert und neidvoll über's Meer hinausblickten.

Einen mehr larmoyanten Beigeschmack, in Verbindung mit einer **nationalen**, diesem Fortschrittsmusste — pflegte *Frank Hall* seinen Bildern zu geben. Er entnahm die Stoffe dem Leben der unteren Volksschichten, ging über dürre stets realanschaulichen Zügen nach, griff sich in der Schilderung menschlicher Tugend im Unglück und legte, um noch mehr zu wirken, dem Bild gewöhnlich als Titel eine Bibelstelle zu Grunde. Ein Werk, womit er einen ersten Mal das englische Publikum gewann, war das 1859 ausgestellte »Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen«, der Name des

Herrn sei gelobt.« In einem ärmlichen Zimmer sind fünf jugendliche Geschwister, denen soeben die Mutter gestorben, beim Mittagessen versiert. Die eine Schwester weint, die zweite blickt traurig vor sich hin, die dritte lehnt besorgt die Hände. Der jüngste Bruder, ein Sextaner, hat gerade nach von seiner Fahrt heimkehrenden Vater, um den Sterbenden die Augen zuzudrücken, und der Aelteste, ein angehender Geistlicher, sucht mit jenen Worten Hoffnung und Trost zu erteilen. Das Gedicht, das Erlebnis, 1871 zugetreffen Bild hatte er »Keine Nachrichten von der See« genannt und dirte eine Freundin dargestellt — Grossmutter, Mutter und Kind, die in dumpfer Stube hingeblich auf die Rückkehr des Seemannes warten. Der »Abschied von der Heimath« zeigte vier Leute auf der Bank eines Eisenbahn-Coupés. Thiml Claus stand, um Mitleid zu erwecken, grosse Thränen. Die Hauptperson war eine schwerzugekleidete Dame, die in etwas zudringlicher Weise das wenige ihr übrig gebliebene Gold zählte. Auf dem Bilde »Noth kennt kein Gebot« war ein armes Weib mit dem Kind auf dem Arm in ein Pfandhaus getreten, um ihren Trauring zu versetzen; auf einem andern sah man eine Frauen, die ihren in den Krieg einberufenen Angehörigen das Gelcite gaben. Die eine zieht ihr kleines Kind fest an sich, die einzige, was ihr im Leben noch bleibt, die alte Witwe drückte die Hand des Sohnes in der verwundigen Absung, dass sie, selbst wenn er handelnd, seine Rückkehr kaum erleben wird. Frank Holl erhielten seinen Landsleuten nicht nur Geschichten, sondern erzählte sie ihnen gross, in Meisterschaft, auch ohne Beihilfe

Frank Holl: Der Abschied der Krieger.

Digitized by Google

lesbar, und verdankte zum Theil dieser wohlfeilen Sentimentalität seine rauschenden Erfolge.

Das gegenständliche Interesse spielt fast überall noch die erste Rolle, und dies ein wenig rührselig genrehafte, lyrisch weiche oder allegorisch subtile Element, das durch die englischen Figurenbilder geht, würde bei einer andern Nation leicht in kraftloser Verschwommenheit enden. In England hält die Porträtmalerei, die heute wie zu Reynolds' Tagen den grössten Ehrentitel der englischen Malerei bildet, stets die Verbindung mit der unmittelbaren Wirklichkeit aufrecht. Das Porträt ist bekanntlich in der Gegenwart etwas sehr ernstes geworden: es verträgt keinen decorativen Luxus, kein Spiel mit Stoffen, keine Pose mehr, und die englischen Bildnisse haben diese strenge Sachlichkeit im höchsten Grade. Eigensinnige Hartnäckigkeit, sanguinische Entschlossenheit und knochige Willenskraft wird oft als nationale Eigenschaft des Engländers genannt, und etwas davon scheint auch die englische Porträtmalerei zu verrathen. Das Selbstgefühl dieser Menschen ist viel zu gross, als dass es nach dienerhafter Gewohnheit Schmeichelei duldete oder gar verlangte: alles ist posenlos, einfach und schlicht. Mag es um die wettergeprüfte Gestalt eines alten Seemannes sich handeln oder um die blendende Frische der englischen Jugend: in allen Werken liegt eine merkwürdige Energie und Lebenskraft, selbst in den Bildnissen dieser Kinder mit der grossen freien Stirn, der feinen Nase, der durchdringenden Sicherheit des Blicks. Und da die Porträtmalerei in England zu ihrem eigenen Heil wie zum Frommen der ganzen Kunst nie als gesondertes Fach betrachtet wurde, sind solche Bilder vom kühlsten Akademiker wie vom frischesten Naturalisten zu verzeichnen. Der in seinen grösseren Bildern so düsseldorfisch angehauchte Frank Holl zeigte am Schlusse seines Lebens in seinen Bildnissen des Kupferstechers Samuel Cousins, des Lord Dufferin, des Mr. Joseph Chamberlain, des Lord Wolseley, Gladstones, des Duke of Cleveland, des Sir George Trevelyan, des Earl of Spencer eine schlichte Männlichkeit, die seinen früheren Arbeiten durchaus fehlte. Da war eine Schärfe der Charakteristik, eine Ungezwungenheit der Pose, die selbst in England auffiel. Es ist kaum möglich, Leute natürlicher hinzustellen und vom Ausdruck noch mehr jene concentrirte Photographieaufmerksamkeit fernzuhalten, die Porträts so leicht bekommen. Selbst der temperamentlose Leighton, dem sonst das Maasshalten der Antike in Fleisch und Blut übergegangen, wird sofort nervös, fast brutal,

Digitized by Google

Lord Chief Justice Holt.

Lord, as was afterwards Lord Chief Justice Holt, who died in 1710. Samuel, the fourth son, was a Turkey merchant, and died in 1733. Of the daughters, Mary married Sir Thomas Powys, Knt., Serjeant-at-law, and Judge of the Common Pleas; and Elizabeth married Sir Thomas Lee, Baronet. The eldest son, Sir Robert Holt, Knt., was a Judge of the Common Pleas in Ireland, and died in 1701. He married Elizabeth, daughter of Sir Richard Wilbraham, Knt., Baron of the Exchequer in Ireland, and had issue Robert Holt, Esq., who died in 1731, and Elizabeth, who married Sir Richard Meredith, Bart., and died in 1731. Robert Holt, Esq., married Elizabeth, daughter of Sir Richard Levinge, Bart., and had issue Sir Richard Meredith Holt, Knt., who died in 1770, and Elizabeth, who married Sir Thomas Cooke, Bart., and died in 1770. Sir Richard Meredith Holt, Knt., married Elizabeth, daughter of Sir Thomas Cooke, Bart., and had issue Robert Holt, Esq., who died in 1800, and Elizabeth, who died in 1800.

Of Francis Holt, the second son of Sir Robert Holt, Knt., Judge of the Common Pleas, and Elizabeth Wilbraham, his wife, the following is the pedigree:—

Francis Holt, Esq., married Elizabeth, daughter of Sir Richard Levinge, Bart., and had issue Richard Holt, Esq., who died in 1770, and Elizabeth, who married Sir Thomas Cooke, Bart., and died in 1770. Richard Holt, Esq., married Elizabeth, daughter of Sir Thomas Cooke, Bart., and had issue Francis Holt, Esq., who died in 1800, and Elizabeth, who died in 1800.

Hubert Herkomers Lebenslauf ist eine jener abenteuerlichen Carrièren, die im 19. Jahrhundert immer seltener werden — es gibt nicht viele, die aus so einfachen Verhältnissen so schnell zu Ruhm und Glück emporstiegen. Sein Vater war ein Herrgottschnitzer im bayerischen Dörfchen Waal, wo Hubert 1849 geboren wurde. 1851 versuchte der unternehmende Bayer sein Glück in der neuen Welt. Doch da gings nicht recht vorwärts, und 1857 taucht die Familie in England — in Southampton — auf, wo er sich an der Schnitzbank und als Lohndiener, seine Frau als Musiklehrerin redlich durchkämpft. Ein Auftrag, Peter Vischers vier Evangelisten in Holz zu schnitzen, führt ihn mit seinem Sohne nach München, wo sie im Hinterhaus eines Zimmermeisters eine Stube beziehen, in der sie schlafen, kochen und arbeiten. In der Vorbereitungsklasse der Münchener Akademie erhält der junge Herkomer seinen ersten Unterricht und beginnt Akt zu zeichnen — wozu der Alte Modell stand. In Southampton veranstaltet er bei einem Rahmenfabrikanten seine erste Ausstellung und zeichnet Illustrationen für ein Witzblatt. Mit den paar Groschen, die er sich damit ersparte, geht er nach London und lebt dort mit einem Andern, der nicht mehr hatte, von der Hand in den Mund. Er kocht, der andere scheuert die Tiegel; er arbeitet als Maurer an dem Fries des South-Kensington-Museums und vermiethet sich für die Abende als Zitherspieler. Da wird der »Graphic« seine Rettung, und nachdem ihn Zeichnungen bekannt gemacht, haben bald auch seine Gemälde Erfolg. Ein Bild »Nach des Tages Mühen«, das er 1873 in der Royal Akademy ausstellt — eine sinnige, in Walkers Art vorgetragene Scene aus dem bayerischen Dorfleben findet sofort einen Käufer. Er kann seinen Eltern ein Heim im Dorfe Bushey einrichten, das er später in dem Bilde »Our village« verherrlichte, und beginnt sein Hauptwerk »Die letzte Musterung«, das ihm 1878 auf der Pariser Weltausstellung die grosse Medaille einbringt. Seitdem sah er die Augen des englischen Publikums auf sich gerichtet. Es folgte zunächst eine Reihe von Bildern, in denen er die Bahnen des poetischen Realismus Frederick Walkers weiterging: »Zur Abendzeit«, eine Scene aus einem Londoner Altweiberasyl, »The Gloom of Idwal« (ein Stück Bergromantik aus Nordwales), »God's Shrine« (ein einsamer bayerischer Bergpfad mit einem Herrgottschrein und betenden Bauern), der »Bittgang« (eine Gruppe von Landleuten, die für ihre Ernte beten, »Contraste« (ein paar englische Damen, die im bayerischen Gebirge von

Digitized by Google

Hubert Herkomer.

Schulkindern umringt werden). Zu gleicher Zeit wurde er als Porträtmaler berühmt. Wagner und Tennyson, — Archibald Forbes, — sein Vater, — John Ruskin, — Stanley und der Musikdirector Hans Richter, — waren seine ersten Erfolge. Den Gipfel seines internationalen Ruhmes erklomm er, als 1886 seine Miss Grant, die »Dame in Weiss« erschien, von der damals ganz Europa sprach und die ganze Stösse von Gedichten, Anekdoten, Biographien und Romanen heraufbeschwor. Seitdem lässt er sich für seine Porträts 3 bis 4000 Pfund bezahlen und hat auf Jahre Bestellungen. Die Oxforder Universität ernannte ihn zum Professor. Er eröffnete eine Kunstschule und lässt unter seiner Anleitung von den Schülern Kupferstiche, Radirungen und Schwarzkunstblätter anfertigen. Er schreibt in den Londoner Blättern Artikel über die sociale Frage, über Nationalökonomie — über Alles, was ein Blatt mit Herkomers Namen versehen in die Welt bringen will; besitzt sein eigenes Theater und lässt darin Opern aufführen, deren Text und Musik er schreibt, deren Inscenirung und Proben er leitet und in denen er die Hauptrollen spielt.

Gerade seine Damenbildnisse, die die Grundpfeiler seines Ruhmes wurden, scheinen im Allgemeinen den grossen Ruf des Malers nicht ganz zu rechtfertigen. Miss Kate war gewiss ein bestrickendes Weib und sie brach Herzen, wo sie erschien. Man schaute immer wieder in diese glänzenden braunen Augen, mit denen sie so ruhig grad aus blickte, man war verblüfft von ihrer hohen, herb jungfräulichen Schönheit. Die Dame in Schwarz wirkte noch pikanter, durchgeistigter. Dort die unerschlossene Knospe, hier das Weib, das des Lebens Freuden und Enttäuschungen gekostet. Dort unnahbarer Stolz, hier ein distinguirter, leidender Zug bei fast müder Körperhaltung. Es

Herkomer: Dame in Weiß.

wird gewiß eine interessante Schönheitsgalerie entstehen, wenn Herkomer diese »Types of women« zu einem Cyklus vereint. Was hat aber schon bei den ernsten von aller Bewunderung dem Maler und was dem Modell gegolten? Miss Grant hatte im Grunde nur seltenen Erfolg, weil sie ein so hübsches Mädchen war. Das Arrrangement Weiss in Weiss war nichts Neues; ein viel geistreicher Künstler, Whistler, hatte schon 1861 eine femme blanche gemalt, direkt weggestolen

sten Kunstwerk war, aber wegen der geringeren Ausgabe doch noch Beachtung verdiente. Die Triumphe nur in den engeren Kreisen der Künstler-Kollegen, der sich das gleiche Problem in seiner Sarah Bernhardt stellte, kann darin ebenfalls die Tendenz der Weiss voll gelungen und Sicherheit durchführen. Und Herkomers spätere Damenbilder — die Dame in Gelb, Lady Helen Ferguson und Andere — vermochten als Kunstwerke noch weniger anzuziehen. Die zurückhaltende Gleichmäßigkeit der Ausführung gibt seinen Porträts einen Geromeinen Stempel. Eine sehr richtige Zeichnung und gute Modellirung vermisch das Costume der Originale vielleicht sehr correct, aber das Leben verschwindet unter der farblosen Masche, unter dieser seifigen Malerei, bei der Stoffe und Carnation ganz gleich Velours annehmen. Es ist darin nichts von der Transparenz, der nervösen Delicatesse, dem Frische, Blumenhaften, den Gänsehornoghs Frauen und junge Mädchen haben. Herkomer erscheint in diesen als

ein Salonmaler, in dem ein zutreffendes, geschmackvoll ausgewähltes Temperament seinen liebenswürdigen Ausdruck fand. Auch seine Landschaften mit den saubere Baumstämmen und der weichen Sonnenuntergangsstimmung haben ähnlich wie Walker gesprochen. Seale steht uns nahe. Neben ihnen steht der ernsterblickende Ernest Schertzer und ruhende Figuren, die zuweilen übrigen Werken spröde, Seine mittelmäßigen Bildnisse, besonders das seines Vaters, dieses kühlen, alten Mannes mit dem langen, weissen Bart und der durchgearbeiteten Stirn, stehen den besten, wie in Stein gemeisselten Erscheinungen der englischen Porträtkunst zur Seite. In der «letzten Mostertrop», mögte er, dass man einfach bleiben und doch eine tiefe Note anschlagen, selbst Grösse erreichen kann. Denn in der zweiten Grossen in diesen alten Kriegern, die zu Ende ihrer Tage heben, zwischen sie sich zeichnenden nicht um's Gebet gekümmert, in diesen weit hervorgekommenen Stellwerk, die dunkendrad ihr Leben in sie Schamie geschlagen und nun samt auf der Kirchenbank den letzten Athemzug thun. Selbst seine letzten Gruppenbilder — die Versammlung der Gutatoren des Charterhouse und die Magistratsstrenge von Londsbury — waren gewaltige Werke realistischer Kunst von imponierender Kraft und Gesundheit. In der Darstellung dieser bürgerlichen Männer offenbarte sich von Neuem in ganzer Grösse das Genie des Meisters, der in seinen Porträtbildern von Chelsea- einer der Dandenstücke des 19. Jahrhunderts schuf.

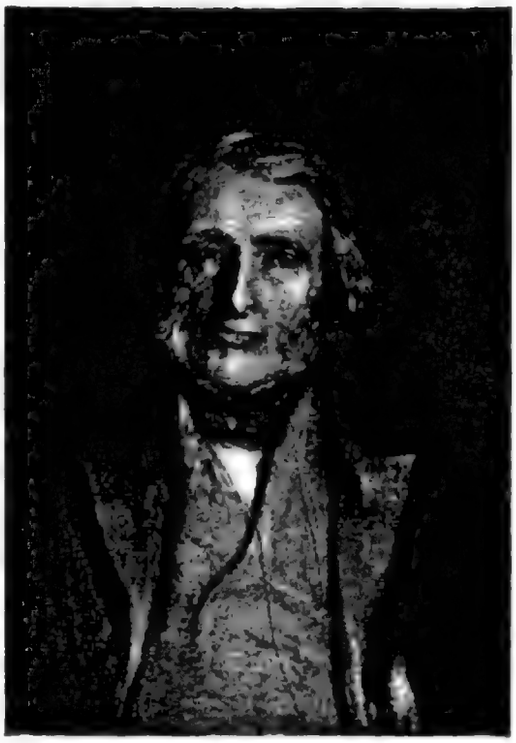
Herkomer: Dame in Schwarz.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Neben dem Bildniss steht nach wie vor die Landschaft bei den Engländern in hoher Blüthe. Nicht dass die Künstler von heute eine grössere Summe von Wahrheit als ihre Vorgänger brächten, oder dass sie im Studium des Lichtes als Neuerer auftreten. Auch auf dem Gebiete der Landschaft wird, wie auf dem der Figurenmalerei weit mehr das Gegenständliche als das atmosphärische Stimmungselement betont. Vergleicht man die Neuen mit Crome und Constable, so findet man, dass sie der Kühnheit und schöpferischen Kraft ermangeln; nähert man sie Monet, so erscheinen sie ganz schüchtern. Aber eine rührende Pietät vor der Natur gibt fast allen ihren Bildern einen sonderbaren, keusch duftigen Reiz.

Selbstverständlich spiegeln alle Einflüsse, die sonst auf die englische Kunst einwirkten, auch in der Landschaftsmalerei sich wider. Die epochemachende Thätigkeit der Praerafaeliten, der leidenschaftliche Ernst von Ruskins Naturliebe, dann der Einfluss der ausländischen Kunst gingen nicht spurlos an ihr vorüber. Constable hatte in seiner Art das letzte Wort gesprochen. Die Hauptsache bei ihm wie bei Cox war das Studium der atmosphärischen Effekte, des dramatischen Lebens der Luft. Beide kümmerten sich nicht um Lokalfarben, sondern versuchten die Töne zu geben, die unter den atmosphärischen und meteorologischen Einflüssen sich bilden; sie opferten die Vollendung der gegenständlichen Details vollständig der Fixirung des momentanen Eindrucks. Bei Turner lebte überhaupt nur die Luft. Bäume und Bauwerke, Wasser und Felsen sind blos Repoussoirs für die Atmosphäre, ausschliesslich bestimmt, den Blick hindurchzuleiten durch die mysteriösen Tiefen des Lichtes und Schattens. Das Unberührbare zehrte das Berührbare auf. Hier war kein weiterer Schritt mehr möglich. Als natürliche Reaction ergab sich die praerafaelitische Landschaft, und eine sonderbare Ironie des Zufalls wollte, dass der Schriftsteller, der am meisten für den Ruhm Turners gethan, auch der war, der zuerst die praerafaelitische Landschaftsschule bewillkommnete. Alles, was die alte Schule vernachlässigt hatte, wurde jetzt das wesentliche Object der Malerei. Die Landschafter verliebten sich in die Erde, in die Wälder und Felder, und je mehr der Herbst die grosse grüne Harmonie der Natur in ein tausendfaches buntes Farbenspiel auflöste, desto lieber wurde sie ihnen. Tausende von Dingen gab es da zu sehen. Zuerst wie das Laub gelb und roth und braun wurde, dann wie es abfiel: an einem windigen Tage in gelben Wirbeln stiebend;

Digitized by Google



Herkomer: John Ruskin.

wenn es still war. Blatt für Blatt leise zwischen den schwanken braunen Aesten hinab raschelnd. Und wenn dann das Laub von Bäumen und Büschen fiel, kamen zugleich die verstecktesten Geheimnisse des Sommers an's Licht; was lag nicht umher an zierlichen Sämereien und farbenreichen Beeren, an braunen Nüssen, blanken Eicheln, schwarzglänzenden Schlehen und scharlachrothen Hagebutten. An den blätterlosen Buchen sassen dicht beieinander stachlichte Bucheckern, die Ebereschen beugten sich unter schweren, rothen Trauben, späte Brombeeren lagen schwarz und braun in dem feuchten Laub am Wege, im Haidekraut wuchsen Preisselbeeren, und die wilden Himbeeren trugen zum zweiten Mal ihre mattrothen Früchte. Das verwelkende Farrenkraut hatte wohl hundert Farben, das Moos schoss gleich Tannen und Palmen und Straussenfedern, wie Aehren eines Miniaturkornfeldes auf. Eifrig wie Kinder durchschweiften die Landschafter den Wald kreuz und quer, um seine Schätze und Merkwürdigkeiten zu entdecken. Sie wussten ein Heubündel so genau zu malen, dass ein Botaniker die Species eines jeden Halmes bestimmen kann. Einer lebte drei Monate unter einem Zelt, um eine Haidelandschaft gründlich kennen zu lernen. Verwirrt durch das Einzelne, verloren sie den Blick für das Ganze und lenkten in die Modernität erst wieder ein, als sie die Pariser Landschafter studirten. Ein sonderbarer Kreislauf also von Geben und Nehmen. Erst befruchten die Engländer die Franzosen; zur Zeit, als jene unter dem Einfluss der Engländer stehen, machen diese eine Schwenkung nach der entgegengesetzten Seite, bis sie schliesslich von Frankreich die Anregung zur Rückkehr auf den alten Weg erhalten.

Gemäss diesen verschiedenen Einflüssen gehen in der englischen Landschaftsmalerei mehrere sich kreuzende und vermischende Strömungen neben einander her: auf der einen Seite das prosaisch Vernünftige, ein Streben nach Deutlichkeit und Exaktheit, das nicht

Digitized by Google

versteht, das Detail zu opfern und deshalb der malerischen Gesammtwirkung ermangelt. Andererseits ein künstlerischer Pantheismus, der sich zuweilen trotz mancher Dissonanzen zu hoher lyrischer Poesie erhebt.

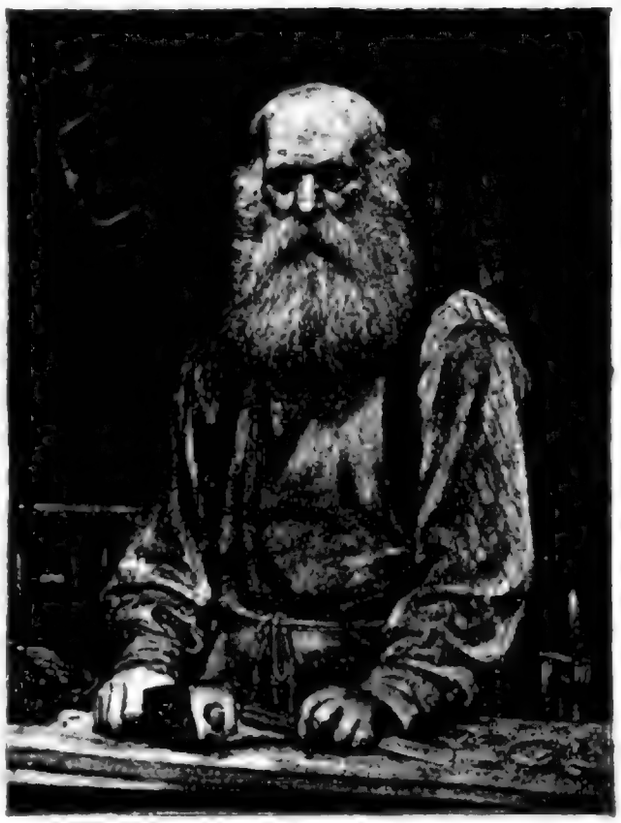
Die Bilder *Cecil Lawsons* leiten bis zu dem Punkt, wo die Praerafaeliten einsetzen. Die ältern halten sich in ihrer mächtigen Mache, der Freiheit und Kühnheit ihrer Ausführung noch ganz in Constables Bahnen, während bei den spätern in der minutiösen Durchführung aller Einzelheiten immer mehr der Einfluss der Praerafaeliten hervortritt.

Hier, wo Cecil Lawson endete, begann *James Clarke Hook*, der grosse Altmeister, der noch heute nichts von der Kraft eingebüsst hat, mit der er vor vierzig Jahren der Welt die Augen öffnete für die tiefe Farbigkeit und das auch in der Einzelheit reizvolle Leben der Natur. Seine Bilder, namentlich jene Sonnenuntergänge, die er so gern malt, haben etwas Gläubiges, Religiöses, wirken wie ein Gebet, ein Hymnus, sind trotz ihrer brüsken, stechenden Farben oft von ganz biblischer Feierlichkeit. In seiner spätern Zeit hat er sich hauptsächlich der Marine zugewandt und dabei von der praerafaelitischen Detailmalerei seiner Jugendjahre entfernt. Seine Bilder lassen Seeluft athmen und seine Matrosen sind alte Seebären. Nur dass in der Regel noch ein gedankenhafter Inhalt beigegeben wird, ist ihm aus seiner praerafaelitischen Zeit geblieben.

Vicat Cole, ebenfalls einer der älteren, ist weniger bedeutend und ungleich. Vor vielen seiner Bilder hat man den Eindruck, als ob er direkt Constable copirt habe, in andern badet er sich in gelben faden Tönen, doch hat er manchmal Herbstbilder gemalt, glückliche edle Landschaften, in denen wirklich ein Reflex der Sonne Claude Lorrains lebt.

Mit viel grösserer Freiheit steht *Collin Hunter* der Natur gegenüber und weiss sie kühn in ihren packendsten Momenten zu fassen. Das Zwielicht mit seinem geheimnissvollen Durcheinanderzittern der tausenderlei Farben, seinem Leuchten und Glitzern des Wassers und dem schwer sich darüber lagernden Himmel fesselt ihn am meisten; bald schildert er — wie in dem »Häringsverkauf auf den Schiffen« — das Grauen des Morgens, bald — wie in den »Tangsammlern« des South-Kensington-Museums — den fahlen Sonnenuntergang. Seine Menschen sind immer in rastloser Thätigkeit, sei es, dass sie die letzten Augenblicke der Helligkeit noch ausnutzen, oder mit frischen Kräften dem anbrechenden Tage entgegensehen.

Digitized by Google



Herkomer: Porträt seines Vaters.

Er und Hook sind, obwohl in London lebend, die eigentlichen Fahnenträger der kräftigen schottischen Landschafterschule. Mac Callum, Mac Whirter und James Macbeth, an die John Brett, der Landschafter von Cornwales gereiht werden kann, sind sämmtlich knorrige nordische Persönlichkeiten. Ihre kräftigen dunkeln Töne stehen oft ein wenig hart nebeneinander, wissen aber die grossen Anblicke der Natur gut zu resumiren. Ihr Pinsel hat keine Zärtlichkeit, ihre Seele kommt nicht leicht ins Träumen, aber sie stehen fest mit beiden Füssen auf der Erde, umfassen mit beiden Armen gesund und männlich die Wirklichkeit. Ihre tief getönten Bilder mit den blutrothen Holzhäusern, dunkelgestrichenen Barken, umflorten Himmeln und den rauhen, ganz in ihrer Arbeit aufgehenden Fischergestalten wecken starke intime Empfindungen.

Der Unterschied zwischen diesen Schotten und den jüngeren suchenden Geistern aus der Nachfolge Walkers und Masons ist ein ähnlicher wie der Rousseaus und Duprés gegenüber Chintreuil und Daubigny. Die Schotten sind düster männlich, von tiefen, wahren Accenten und einer asketischen, düstern Farbenharmonie, die Engländer lieben auch als Landschafter das Delikate in der Natur, das Feine und Zarte, Trauliche, Kleine: die blühenden Apfelbäume und grünenden Birken, den Geruch des Kuhstalles und den Duft des Heus, das Läuten der Kuhglocken und Zirpen der Mücken. Sie suchen keine grossen Emotionen, sie sind nur liebenswürdig und freundlich, ihre Bilder geben die Empfindung, wie wenn man während eines Sommerausflugs am Fenster steht und in den lachenden knospenden Frühling schaut. Mistress Gaskell in ihrem Roman »Nord und Süd« hat hübsch dieses glühende Gefühl ausgedrückt.

Digitized by Google

dem Rauch und Schmutz der Industriestädte zu entfliehen, um frische Luft zu athmen und die Sonne untergehen zu sehen draussen in der behäbigen Villeggiatur, wo die Wiesen so frisch und gepflegt sind, wo die Blumen duften und die Blätter im Sonnenschein funkeln. In den Bildern der Schotten bewegen sich arbeitende Menschen, für die Engländer ist die Natur blos da, damit der Mensch seine Freude dran hat. Nicht nur Alles, was sie zur prosaischen Dienerin des Menschen macht, auch alle Abrupte in der Landschaft, alle Zufälligkeiten von Gebirgsscenerien, die ja überhaupt in der englischen Natur selten sind, vermeidet man ängstlich. Ein intimer Winkel wird grossen Fernblicken, ruhige Stimmung bewegter Natur vorgezogen. Weiche wellige Thäler, sanft hingelagerte Hügel im Sinne der Hogarthschen Schönheitslinie sind besonders beliebt. Und wenn gar der Regenbogen, das biblische Zeichen der Vereinigung am Himmel steht, ist die Landschaft für das englische Auge im Zenith ihrer Schönheit.

Da ist Birket-Foster, einer der ersten und energischsten Nachfolger Walkers, dessen liebenswürdige Holzschnitte auch in Deutschland bekannt wurden; Inchbold, der mit leichter Hand das zarte Grün der Gräser auf den Dünen und das helle Blau des Meeres zu einem Ganzen von lichtumflossener Feinheit vereint — Leader, dessen helle Abende, und Corbett, dessen zarte Morgenstimmungen so schön sind. Marc Fisher, der sich in den Tönen eng an die französische Landschaft anschliesst und doch im Gefühl ganz englisch bleibt, hat die träumerische Ruhe einsamer Gegenden wie das laute geschäftige Leben der Vorstädte mit grosser künstlerischer Kraft gemalt. John White signalisirte sich 1882 mit einer in Luft und Licht gebadeten Landschaft „Gold und Silber". Das Gold war ein wogendes Getreidefeld, durch das ein kleiner gelber Sandweg führte, das Silber das im Hintergrund funkelnde, glitzernde Meer. Ernest Parton, von Birket-Foster angeregt, sucht Tonfeinheit mit scharfer Detailmalerei zu vereinen. Seine Motive sind gewöhnlich ganz einfach: ein Bach und ein Birkenholz bei Abenddämmerung, eine Pappelallee, die sich träumerisch an einem Wassergraben hinzieht. Marshall malte düstere, in Nebel gebadete Londoner Strassen, Docharty blühende Hagedornsträuche und Herbstabende mit roth belaubten Eichen, Alfred East wurde der Maler des Lenzes im Frühlingsduft, wenn die Wiesen im ersten Grün prangen und die eben entfalteten Blätter der Bäume sich als hellgrüne Farbenfleckchen vom

Digitized by Google

Firmament ahnden, wenn die Linden Mühnen und die Cactusdistelstiel sprossen. M. J. Aumonier erscheinen in der Harmonie des Colorits, der Sanftheit seiner Hunden feinen Töne als der wahre Erbe Wilkens und Mannes. Eine intime discrete Poesie geht durch seine Thäler mit ihren verschiedenen goldigen Licht-, ein trockenerer Erdgeruch strömt vom nahen Wiesen, all den üppigen, gepflegten, ruhig ländlichen Landschaften, die er so gerne und so gut gemalt hat. Gregory, Knight, Alfred Parsons, David Fulleen, A. R. Brown, St. Clair Simmons, alle haben einen Persönlichen, eine schmeichelnde Zartheit einer anscheinender Trockenheit. Das Studium der Aquarelle allein würde ein Capitel für sich beanspruchen. Da das Aquarell mehr Breite und Einheit als das Oelbild erfordert, findet man gerade hier sehr oft die discrete Accorde, eine klingende Töne statt blauen, grünlichen, rosigen Lichtes — die feinsten Sensationen des englischen Colorits.

Herkomer: Die letzte Mustermg.

Selbstverständlich spielt in England auch die Marinemalerei eine große Rolle. Nicht umsonst hat ein Volk eine insulare und maritime Lage, vor allem mit diesem Meer und an diesen Küsten, und der englische Maler weiss auch in die wettergetönten Tage des Sommersaus etwas Poetisches, Herrisches zu legen. *Henry Moore*, der ältere Bruder Albert Moores, ist seit 30 Jahren der unumstrittene Herrscher auf diesem Gebiete. Moore hatte als Landschafter be-

gonnen. Von 1853—57 malte er die glitzernden Felsen und lauschigen Winkel von Cumberland, dann die grünen, von sommerlicher Luft und klarem Morgenlicht durchflutheten Thäler der Schweiz: ruhige Scenen ländlichen Lebens, die Arbeit der Holzhacker und Heumacher, etwa in dem Sinne wie heute in Paris Julien Dupré solche Dinge behandelt. Seit 1858 begann er die See zu erobern und hat sie in dem darauffolgenden Menschenalter in allen Phasen ihres wechselvollen Lebens gemalt, bald am grauen düstern Morgen, bald wenn die Sonne hoch am Himmel steht; bald ruhig, bald wenn der Wind schwer über die Wellen fegt, der Sturm anfängt oder sich legt, der Himmel sich bedeckt oder sich aufheitert. Es ist eine Lust, ihm in alle Welttheile zu folgen, zu sehen, wie er stets die Wellen jeder Zone studirt, an guten und stürmischen Tagen, bei Klarheit und Glanz des Meeresspiegels wie im Tosen der Elemente; immer ist er als Maler Naturforscher zugleich und nimmt die See vor, als hätte er ihr Porträt zu malen. Man hat vor seinen Marinen den Eindruck eines Fensters, das sich plötzlich auf den Ozean öffnet. Moore misst mit dem Blick den unendlichen Raum, sehr ruhig, wie ein Capitän, der ausrechnet, ob man eine Ueberfahrt machen kann. Anderwärts lebt keiner, der mit solchen Seemannsaugen das Meer betrachtet und mit dieser objektiven, kalt aufmerksamen Beobachtung, die im Meer nur das schiffbare Element zu sehen scheint, solch eminente malerische Qualitäten vereint.

Der Maler des Londoner Hafens und der Themsearme ist *William L. Wyllie*, dessen Bilder so viel bizarre Grösse mit so viel Präcision vereinen. Man kennt das Londoner Hafenleben mit seiner Accumulation von Arbeit, die nicht ihres Gleichen hat auf dem Planeten. Alles ist colossal. Von Greenwich bis nach London sind die beiden Ufer ein fortwährender Quai: stets Waaren, die man aufstapelt, Säcke, die man aufwindet, Schiffe, die man vor Anker legt, stets neue Magazine für Kupfer, Bier, Segelwerk, Theer, Chemikalien. Der Fluss ist eine Meile breit und gleicht einer mit Schiffen bevölkerten Strasse, einem mehrfach gewundenen Arbeitsplatz. Die Dampfboote, die Segelschiffe fahren stromaufwärts und abwärts oder liegen still in Massen neben einander vor Anker. Auf dem Ufer legen sich wie ebensoviel Seestrassen die Docks quer vor, die Schiffe entsendend oder aufnehmend. Ihre Mastreihen, ihr schlankes Takelwerk bilden ein Spinngewebe, das den ganzen Horizont umgürtet; ein dunstiger, von der Sonne durchdrungener Nebel hüllt sie mit

Digitized by Google

Lake Fälen: Frostaurorama.

rötlichem Schleier ein. Jedes Dock erscheint wie eine Stadt: zugefüllt mit ungeheuren Flossen, bevölkert von einem Menschengewimmel, das sich in zitternden Schatten hin und her bewegt. Dieses ungeheure, von Rauch und Nebel erstickte, mir zuweilen von einem Sonnenstrahl durchbrochene Panorama ist ein Thema, von Wyllie. Bildern. Schon als Kind lief er am Londoner Hafen umher, klettert mit die Schiffe, beobachtete das Spiel der Wogen, riß sich in den Docks herum und malte daher später seine Bilder mit der grauen Sachlichkeit des Seemannes. Keiner versteht wie die Schiffe im Wasser ruhen, keiner kennt so ihre Details: die schweren Segeltuch- und die grossen Ankerstöcke, die wie gewaltige Ungeheuer im brünstigen Wasser des Hafens liegen, die Mooren und die Bojenketten, die Schiffbrüchter, das schwindsüchtige Menschengewoge wie das Gewühl von Frucht- und Personenwagen auf den Brücken der Themsestraße; nur Vollen in Paris kennen das Hafenmalet ihm gleich.

Ausser ihm hat besonders Claire Menschen in ganzen Aquarellen das Londoner Hafenleben geschildert. Doch fast mehr ist sie in Venedig zu Hause, dem Venedig Francesco Guardis mit seinen märchenhaften Schimmer, seinen Cimbern, Bogenen und Pilastern, den orientalisch blendenden Glanz von San Marcus, der strengen Eleganz von San Giorgio Maggiore, der quirrisch plastrarischen Dicadence von Sta. Maria della Salute. Während sonst das englische Aquarell sich vielfach in sehr einfachem Concernen mit dem Oelbild einlässt, hält Clara Montalba an der alten Form fest, die einst unser Bonington, David Cox und Turner den Hauptrahm der engl.

Digitized by Google

lischen Schule bildete. Sie gibt leicht auf's Papier hingeworfene Noten, Effekte, die sie frappirt haben und deren Erinnerung sie festhalten will.

Venedig ist für die heutigen englischen Maler, sofern sie nicht im Lande bleiben, dasselbe, was für die frühere Generation der Orient gewesen. Sie studiren nicht mehr das romantische Venedig, wie es Turner malte und Byron im Childe Harold besang, nicht die edle Schönheit der venezianischen Architektur und das Glühen seiner Canallandschaften, sondern das Venedig des Tages mit seinen engen Gassen und hübschen Mädchen, das Venedig mit seinen wunderbaren Lichteffekten und malerischen Strassenfiguren. Sie bemühen sich auch nicht, »ideale« Züge im italienischen Volkscharakter zu finden. Sie malen wahre, alltägliche Scenen aus dem Leben des Volks, aber verklärt durch den Zauber des Lichtes. Nach Zezzos, Ludwig Passini, Cecil van Haanen, Tito und Eugen Blaas sind die Engländer Luke Fildes, B. Logsdail und Henry Woods die geschicktesten Maler venezianischer Strassenscenen. Auf den Bildern von Luke Fildes und B. Logsdail sieht man gewöhnlich vorn schöne Lagunenweiber in Lebensgrösse, die im Canal Wäsche waschen oder mit ihrem Strickzeug vor der Hausthür sitzen, — die Köpfe sehr lustig, die Farben fast schreiend lebendig. Henry Woods, der Schwager von Luke Fildes, folgte in Bildern wie »Venezianischer Strassenhandel«, »Der Verkauf eines alten Meisters«, »Die Vorbereitungen für die erste Communion«, »Vom Rialto zurück« u. dgl. — mehr dem von Favretto vorgezeichneten Wege und hat von allen Engländern das Studium hellen Tageslichtes am consequentesten betrieben. Das kleine Glashaus, das er 1879 an der Rückseite des Palazzo Vendramin erbaute, wurde das Vorbild all der Glasateliers, von denen heute die Lagunenstadt übersät ist.

Und diese Thätigkeit in Venedig trug nicht unwesentlich dazu bei, die englische Malerei überhaupt aus ihrer etwas einseitigen Aesthetik ein wenig mehr in den Strassenschmutz, aus ihren fein zusammengestimmten Tönen zu einer ernsteren Lichtmalerei zu führen. Luke Fildes malte ausser seinen idealisirten Venezianerinnen auch grosse Bilder aus dem englischen Volksleben, wie die »Heimkehr der Verlorenen«, »der Wittwer« u. dgl., die ernstere Töne anschlugen, als es sonst die englische Malerei thut, und liess 1878 in seinem Bilde »Die Armen von London« sogar an gewisse Skizzen denken, die Gavarni während seiner Kreuz- und Querzüge durch

Digitized by Google

die Armenviertel Londons zeichnete. Diese armen verhungerten Gestalten waren ganz realistisch ohne Verschönerung gegeben, der Gesammtton war von einem grünlichen Grau, das kräftig von dem üblichen Hellblau der englischen Bilder abwich. Dudley Hardys Riesenbild »Obdachlos«, auf dem eine Menge Menschen bei Nacht im Freien an einem Denkmal Londons schläft, und Jacomb Hoods schlichte Scenen aus dem Londoner Strassenleben sind weitere Arbeiten, die in den letzten Jahren durch ihren mehr französischen als englischen Charakter auffielen. Stott of Oldham lauscht in Verzückung den symphonischen Harmonien des grossen Magiers Whistler und warb sich durch hübsche Dünenbilder mit spielenden Kindern, durch kräftige Bildnisse und zart duftige Mondscheinlandschaften auch in Deutschland viele Freunde. Stanhope Forbes malte eine »Philharmonische Gesellschaft auf dem Lande«, eine Versteigerung und Scenen aus dem Treiben der englischen Heilsarmee, worin er sich aller poetischen Nebengedanken enthielt und durch die Bonhomie der Beobachtung den Dänen näherte. Sie sind innerhalb der englischen Kunst die wenigen Maler par excellence — die einzigen, die mehr in französischem Sinn die naturalistische Abschrift eines Stückes Wirklichkeit anstreben und damit ein directeres Studium des Lichtes verbinden, als sonst in der englischen Schule üblich.

XXXVIII.

Belgien.

DIE belgische Malerei unterscheidet sich von der englischen wie eine dicke vlämische Matrone von einer ätherischen Miss. Dort verflüchtigt sich Alles in Poesie und Grazie, den Dingen ist ihre Erdenschwere genommen, Alles ist geheimnissvoll und subtil, von melancholischer Zartheit, selbst die Bauernmalerei ist eine bukolische Kunst, die nur den Geist des Landlebens athmet, ohne etwas von seiner rauhen Materialität zu haben. Die Maler durchstreifen die Natur als feinsinnige Poeten, finden überall Blumen, und man athmet gern den Wohlgeruch der reizenden Sträusschen, die sie aus ihnen so gut zu binden verstehen. Die Belgier sind echte vlämische Meister, sehr materiell, nicht im geringsten raffinirt, nichts der Grazie opfernd. Sie gehen ihren Weg wie Thiere am Pflug, ohne zu ermüden und ohne poetische Anwandlungen, sie interessiren sich ausschliesslich für die Wirklichkeit, für arme Leute und reiche, behäbige Interieurs, für Scenen aus dem Bauern- und Strassenleben, für dicke, fette Weiber, das Land und das Meer, für Alles, was Leben, Farbe, Charakter hat. Eine etwas materielle Schwere und prosaische Ehrlichkeit, eine fette vlämische Gesundheit spricht aus Allem. Wie wenn Jacob Jordaens von Neuem in Flandern umgehe.

Dieser Umschwung der belgischen Malerei datirt seit 1850. Wie das Haupt der belgischen Generation von 1800 David, das der Generation von 1830 Delaroche gewesen war, so beherrschte von 1850 bis 1870 Courbet die belgische Malerei. Das Geschichtsbild, alles Mythologische und Religiöse, Allegorische und Phantastische ward verlassen. Die rosige Fadheit, der conventionelle, blühende Palettenton der Wappers und Gallait machte einer brutalen Wahrheit des Colorits Platz. Courbet, der ja selbst von Jacob Jordaens stammte, verhalf den Belgiern dazu, die alte vlämische Race wieder zu entdecken. Als seine Steinklopfer 1852 in Brüssel ausgestellt waren,

Digitized by Google

wurden sie zunächst mit demselben Entrüstungsruf begrüsst, der sie in Frankreich empfangen hatte. Aber dieser Entrüstungsschrei verhinderte den Courbet'schen Realismus nicht, schon ein paar Jahre später mit De Groux zu triumphiren, der ihn in einer Art brutaler Sentimentalität widerspiegelt.

Charles de Groux ist ein merkwürdiger Künstler. Auch Hendrik Leys schon hatte die Armuth gemalt. Aber nicht in der Wirklichkeit sah er sie — nur auf alten Bildern. Der vornehme, reiche Maler hatte einen weiten Weg von seinem fürstlichen Palais nach den engen Gassen des alten Antwerpen, wo diese modernen Dramen sich abspielen. Charles de Groux lebte selbst ein dürftiges Leben in einer entlegenen Vorstadt, stets umgeben von den bleichen verhungerten Gesichtern der Armen. Ein tiefes Mitleid zog ihn zur Welt der Mühseligen und Beladenen hin. Er übertrug auf sie die Melancholie, an der er selber litt, lebte ihr Leben mit ihnen, und sein Herz blutete, wenn er sie leiden sah. Künstler und Mensch deckten sich bei ihm. Er ist der Maler der Unglücklichen geworden, weil er selbst ein armer, unglücklicher, hässlicher Mensch war: mit derselben Naturnothwendigkeit, mit der die glücklichen, schönen Künstler jederzeit die Poeten des Lachens und der Grazie waren. Er mischt in seine Malerei weder Sarkasmus noch Klagen, sondern malt einfach die Wirklichkeit, wie er sie fühlt, mit der ganzen Erregung seines Innern, ohne zu dogmatisiren oder socialdemokratisch zu predigen. Der Kampf zwischen Capital und Arbeit berührt ihn nicht; er kümmert sich nie um das Verhältniss zwischen Arbeitgeber und Arbeiter, stösst nie den Kriegsruf des Volkstribunen aus, wie Eugène de Block es gethan hatte. Ernst und sachlich führte er das Volk in die Kunst ein, gab ihm in Belgien den künstlerischen Geburtsschein, den es in Frankreich durch Courbet erhalten. Im Uebrigen ähnelt er dem Franzosen nicht. Courbet war ein handfester Maler von breiter Bravour, der Alles in den braunen Tönen der Bolognesen harmonisch zusammenstimmte. De Groux erscheint neben ihm mager, gequält; schrille Töne durchbrechen die rusige Harmonie seiner Bilder. Courbet betrachtete die Menschheit mit einem gesunden, breiten Rabelais'schen Lachen, der arme de Groux, der selbst litt, schwach und kränklich war, hat in seine Dramen immer das tiefe Gefühl des Todes gelegt. Bei Courbet gesunde Menschen, die in ihrer ganzen Rusticität sich erheben, bei de Groux magere Gestalten mit hohlen Wangen und schwachen Lungen, schwindsüchtige

Digitized by Google

Wesen, die bei der Geburt schon dem Tode verfallen sind. Diese Vorliebe für die Krankheit, das Hässliche und den Verfall des Menschen gibt de Groux' Werk eine schreckliche Einförmigkeit. Seine Bilder sind freud- und trostlos. Die bleischwere Stimmung eines Regentages, die Melancholie niedriger, unter schmutzigem Schneedach begrabener Häuser, die schwere Atmosphäre trüber Herbsttage sind die Dinge, die er am meisten liebt. Man findet bei ihm keinen Frühling, keine singenden Vögel und spielenden Schmetterlinge; kaum, dass ein Stückchen Grün die rusige Gleichförmigkeit seines Colorits belebt, das düster ist wie das Leben der Armen. Die trübe Wirklichkeit herrscht ganz in seinem Werke. Es gleicht einem Hospital mit kranken Menschen, denen schon an der Wiege gesungen ward, dass sie hungern und frieren müssten. Unerbittlich, wie ein Chirurg, der ein krankes Glied operirt, hat de Groux aus seiner Kunst eine Klinik gemacht, oft brutal, wo sein Pinsel die tiefsten Wunden der modernen Cultur berührt. Sein Ideal überschreitet nicht die Thürschwelle der Kellerwohnungen und Mansarden. Es gibt in seinen Bildern nur ärmliche, zerbrochene Möbel, geflickte Lumpen und bleiche Gesichter, in die Hunger und Arbeit ihre frühzeitigen Falten geschrieben. Er malt die Leiden und die Mühsal des Arbeiters, die ganze Degeneration des Menschen, dem das Licht und die Luft fehlt, mit einer fürchterlichen Ehrlichkeit, wie keiner vor ihm. Selbst Tassaert, der Béranger der Mansarden, hatte nur von kleinen Grisetten erzählt, die sich, ein bleiches Lächeln auf den Lippen, mit Kohlengas tödten. Nie zeigte er die öde Nacktheit einer Dachstube, wo alte Männer unter schmutzigen Betttüchern den Hungertod sterben. Eine echt französische Grazie milderte bei ihm die Traurigkeit. De Groux ging bis zum Ende des Weges; er malte das Assommoir, noch bevor es zu Romanen verarbeitet war: den schwer nach Hause wankenden Trunkenbold, verkommene, in rauchigen Kneipen beim Schnapsglas hockende Gesellen und als traurige Kehrseite zitternde Kinder, die hungrig in ungeheiztem Zimmer frieren, bleiche Frauen, die mit verweinten Augen unter dem trüben Licht schmutziger Fensterscheiben nähen, alte zerbrochene Wiegen, in denen kleine Kinder gestorben sind. Selbst wenn er einen milderen Ton anschlägt, kennt er nur die Regelmässigkeit der Arbeit oder die Noth des Lebens: arme Weiber, die am trüben Nachmittag die zerrissenen Kleider des Mannes oder der Kinder flicken, Bettler, die schlotternd an den Strassenecken stehen, halb erfrorene arme Leute, die scheu um das Kohlenbecken

Digitized by Google

De Grauw, Am Tafeltuch.

einen Leibschmerzenden Kürassier zwischen Vogelvoliere, die er einer Strassenecke als Schnapsflasche um der Tasche stehen, kleine Kinder, die barfuss und blass über holprigen Pflaster schleichen, Männer, die für ihren sterbenden Säugling beten. Da Grauw weiss, welch engen Band die Einsetzten der Gesellschaft mit der Religion verknüpft und zeigte deshalb — das Bild ist die einzige Abweichung in seinem Werke — zuweilen auch den Priester am Altar im Rauch der Kerzen oder auf der Landstrasse, wie er Sterbenden den letzten Trost bringt. Er malte die armen Leute, wie wenn er selbst unter ihnen lebte, ihre Noth, ihre Entsagung. Ihren Abergläuben theilte, und er malte den Priester und den Cultus, wie ein einderer Mann, der selbst daran glaubt.

Charles de Grauw hinterliess keine Schule, aber das Princip seiner Kunst überlebte ihn. Ein geringerer Stern für die Wirklichkeit kam mit ihm in die belgische Schule und bestimmte ihre weitere Entwicklung. Die Maler schauten nicht mehr rückwärts, sondern um sich — so wie es ihre grossen Ahnen im 17. Jahrhundert gethan.

Und indem sie, jenen im Princip folgend, die Menschen ihrer eigenen Umgebung malten, schwelgten sie zugleich wieder in der warmen saftigen Farbe, die zu Jordaens' Zeiten die vlämische Malerei beherrschte.

Henri de Brackeleer, ein Neffe von Leys und Sohn jenes Ferdinand de Brackeleer, dessen Genrebilder vor sechzig Jahren grossen Ruf hatten, wurde der belgische Pieter de Hoogh des 19. Jahrhunderts. Er schloss gewissermassen die Tradition von Leys ab, brachte dessen Bestrebungen in eine rationelle, definitive Formel. Leys hatte, noch nicht selbständig gegenüber den Alten, das Volk von Antwerpen gemalt, das zur Zeit der primitiven Meister in dieser Stadt lebte; Henri de Brackeleer malte das Volk, das er selbst sah. Wie alle Städte, die eine Vergangenheit haben, zerfällt Antwerpen in zwei scharf geschiedene Theile. Den einen bildet die neue Stadt mit ihren breiten, geraden Strassen und steinernen Palästen, durch deren hohe Fenster ein feines graues Licht in behäbig vornehme Zimmer fällt; den andern der alte Stadttheil, mit seinen verräucherten kleinen Häusern, seinen malerischen Hofräumen, den winkligen, nur durch ein spärliches Stück grauen Himmels beleuchteten Gässchen, und der alten vlämischen Bevölkerung, die heute noch gerade so lebt, wie ihre Vorfahren vor 200 Jahren. Ein Maler, der aufgezogen war in der Schule von Leys und gleich diesem die altholländischen Coloristen verehrte, musste sich hingezogen fühlen zu diesem alten Gewinkel, zu diesen Lichtstrahlen, die verstohlen durch kleine Fenster in lauschige Zimmer fallen und auf blankgeputztem Zinn- und Kupfergeschirr spielen. Hier konnte man in holländischem Helldunkel schwelgen, — de Brackeleer that es. Er malte nicht das laute Antwerpener Strassenleben, nicht den schweren Tritt der Lastpferde, die hochbeladene Frachtwagen über holperiges Pflaster ziehen, nicht den Rauch und Qualm der Schlöte und Fabriksäle. Er malte die Einsamkeit und Ruhe einer schlafenden Stadt, rothe Dächer kleiner Häuser, die sich träumerisch im trüben Licht des Himmels baden, kleine Hofräume, wo alte Leute auf der Bank sitzen und sich bescheinen lassen von den Strahlen der Sonne. Er malte vegetirende Menschen, deren Leben in schläfriger Einförmigkeit hinfliesst, oder Menschen in der regelmässigen Thätigkeit ihres Berufs: Seiler, Schneider und Schuhmacher, alte Männer, die lesen, oder Geographen, die über ihre Karten gebeugt sind, ärmliche Gärtchen mit verräucherten Blumen, schummerige Interieurs mit kleinen Bleifenstern. Er selbst wird als ein stiller, träumerischer Mensch

Digitized by Google

De Grote: Das Totenbett.

geschildert, und führte sich zwischen diesen stillen Menschen und stillen Häuschen gleich wohl, wie der arme de Groux unter seinen Armen. Als Tischler hatte er bald die abgenützten Bräuche von Leys verlassen und denn mehr dem Difficilen von der Meer und Pieter de Hoogh sich genähert. De Hoogh geb ihm den warmen, rothen Gaumenton, bei ihm sah er jene Sonnenstrahlen, die nach- lässig auf Tischdecken, Böden, Truhen und Kupfergeschirr hüpfen, jenes Licht, das einer goldenen Staubstufe gleich aus einem hellenen Sehertraum in das dunkelste Vorsetzer fuhrt. Er kenne von ihm, bräunliche Lichtprobleme kühn zu erlösen und mit der Feinheit der alten Hellländer zu lösen. Claes Meyer bietet an ihm etwa die deutsche Parallele.

Nachdem Charles de Groux die Armen, Henri de Braekeleer das Volk von Antwerpen gemalt, ging *Constantin Meunier* in die Schmieden und zeigte grosse, nackte männliche Oberkörper in harm- lichen Stellungen. Meunier bevorzugt die kleine Stadt Löwen, die Hauptstadt des belgischen Kohlengebietes. Er überschaut von seinem Atelier einen weiten schwarzgrellbraun District, der einen einzigen grossen Kohlenblick, einen schrecklichen industriellen Schlachtfeld gleicht. Die ganze Luft ist durch Rauch verdunkelt, Schornsteine, hoch wie Obelisken, bedecken die Ebene, lange Reihen hoher Ge- bäude von rothem, eisenfarbigem Ziegelstein stehen wie geschlossene Baracentstücke da. Glühende Hochöfen leuchten durch den Nebel: jene Einzigmenschen, in denen die Maschinen des Königreiches ent-

Digitized by Google

stehen, Walzen und Schwungräder, Brückenpfeiler und Locomotivenaxen. Arbeiter, eine Art friedlicher Riesen, hantiren am Eisenhammer mit rothglühenden Schäften. Meunier nahm selbst an der Seite des Arbeiters an diesem Kampfe Theil. Erst Bildhauer, hat er den düstern Naturalismus des Germinal auf die Plastik übertragen. Als Maler ist er überzeugend und asketisch, ein wenig brutal, aber von aufrichtiger Einfachheit. Seine Landschaften riechen nach Kohlen und Eisen, und seine Grubenarbeiter sind schreckliche, russgeschwärzte Gestalten von grosser Wahrheit, sei es, dass sie stumpfen Blickes in das Feuer der Hochöfen starren oder dumpfbrütend, übermüdet von der Arbeit ausruhen. Auch Märtyrerscenen stellte er aus zuweilen, das belgische Gegenstück zu denen, die in Frankreich Ribot im Anschluss an die spanischen Naturalisten malte. Statt der Boudoirheiligen der frühern Generation sieht man erstaunlich gemalte Akte, halbverweste Leichname mit blutigen Wunden. Ein Stück Fleischerladen zog mit Meuniers Bildern in die vlämische Kunst ein.

Wegen dieses Versuches, die religiöse Malerei auf realistischen Boden zu stellen, darf auch *Charles Verlat* nicht übergangen werden, der bei einem Aufenthalt in Palästina zahlreiche figürliche und landschaftliche Studien angefertigt hatte, die er nach seiner Rückkehr zu religiösen Bildern zusammensetzte. Das Ergebniss war, wie bei den meisten dieser biblischen Orientmaler, ein trivialer, massiver Realismus, der bei Verlat um so brutaler wirkt, als jeder Blick für die Landschaft ihm fehlte. Alles ist versteinert, Personen, Luft und Licht. Die religiöse Malerei brachte er nicht vorwärts, wirkte aber durch seinen urwüchsigen Realismus doch insofern anregend, als er der conventionellen Heiligenmalerei auch in Belgien ein Ende machte und durch frischeres Naturstudium sich der allgemeinen Strömung anschloss. Durch seine Orientbilder wie durch seine Thiere und Landschaften wurden manchem jüngeren Künstler die Augen für das Leben der Natur geöffnet.

Louis Dubois ist vielleicht der kraftstrotzendste dieser Courbet-Gruppe. Seine ersten saftigen, breit gemalten Bildnisse liessen an den alten Pourbus denken. Später wendete er sich mit der breiten Bravour und fetten rothbraunen Malweise Courbets dem Figurenbild, dem Stillleben und der Landschaft zu. Wenn er nackte Weiber malte, so strotzten sie von Gesundheit und Kraft. Er liebte fette Schultern und sehnige Hälse, das Schimmern der Haut bei Lampenlicht, das Fell der Rehe und Hasen, den schillernden Glanz der Karpfen und

Meunier, Bauernwirtshaus.

Rubeßians: wie Gustave Courbet ein handfester Arbeiter, der mit wollüstigem Behagen die Materie in ihrer fetten, strotzenden Gesundheit umschlang.

Jan Stobbaerts, ebenso vollblütig, malte Arbeiterbilder, Landschaften und Stilleben mit brauner Kraft in dunkeln, braunen Ateliertönen. Er suchte geradezu nach Stoffen von absonderster Trivialität. Kuhställe in warmem, gelbgrünlichem Licht, wechselnd mit dunkeln, schmutzigen Interieurs; Küchen, in denen faulendes Gemüse herumliegt, mit Bartkerzchen, in denen die Mäuse sich ratlos lassen. Jan Stobbaerts ist ein plumper vlämischer Bär, robust, von geerdetem Menschenverstand und enormer Hinterlichkeit.

Zur selben Zeit, als er in Antwerpen zu malen anfing, debütierte in Brüssel ein Künstler von nicht ganz so kraftstrotzendem, aber ebenfalls sehr männlichem, energischem Talent: *Leopold Speilaert*. Sein erstes Bild 1860 war eine überwältigte Symphonie; ein gesundes Stück nacktes Fleisch, von jener breiten, kundigen Mache, durch die Courbets nackte Weiber den Belgiern imponierten. Seitdem krakte er ebenfalls in die Armeleutemalerei ein, malte Bettler, Betrunkene, Frauen

Digitized by Google

aus dem Volke — Bilder, die späteren Generationen ein erschreckendes Abbild von Brüssel der 60er Jahre vermitteln werden.

Alfred Stevens, der ebenfalls mit Bettlerinnen und Vagabunden begann, brachte eine gewisse nervöse Unruhe, wenn auch nicht tief, in diese vlämische Gesundheit. Das Weib, das Meer und die Blume, Seide und Sammt, Alles, was nüancenreich ist und feine Reflexe gibt, hat seinen geschickten Pinsel beschäftigt. Seine Bilder sind fein und solid, kräftig und graziös, nervös und gesund, vlämisch und pariserisch zugleich. Ja, es scheint fast, als wären sie zu vlämisch, um als echte Darstellungen der Pariserin zu gelten. Stevens ist heute 65 Jahre alt und sieht aus wie ein pensionirter Oberst der Cavallerie. Selbst rauhe Schicksalsschläge haben seine breitschulterige Reckengestalt mit dem massiven Rücken und den grossen muskulösen Händen nicht beugen können. Und diese muskulösen Hände haben auch den zarten Linien der Pariserin etwas abgegeben von ihrer eigenen Kraft, auch diese Wesen gesunder und vollblütiger gemacht, als sie in Wirklichkeit sind. Auch ihm liegt jene Jordaens'sche Schwere in den Gliedern. Auch er ist, wie alle diese Vlaamen, ein Stilllebenmaler. Seine hübschen Weiber, die sich baden oder Bouquets, japanische Masken und Statuetten betrachten in einer Attitüde, die dem Beschauer erlaubt, ihre reiche Toilette und ihr geschmackvolles Mobiliar zu studiren — sie sehen selbst aus wie Püppchen, die zwischen diese Nippsachen gesetzt sind. Die Fähigkeit, den Duft des Lebens in seiner zuckenden Bewegung zu fassen, die Poesie des Psychischen entging dieser Kunst.

Stevens' Erfolge lenkten De Jonghe, Baugniet und die Gebrüder Verhas auf die gleiche Bahn. Unter *de Jonghe's* Händen wurde die Pariserin ein zartes schmachtendes Wesen, das sich in langer Silhouette auf weichem, sammtenen Sopha streckt. Leidenschaft und geistiges Leben kennt er ebenfalls nicht. Alles Interesse liegt in der Koketterie der Toilette, die übrigens auch stets in den Grenzen philiströser Ehrbarkeit bleibt. De Jonghe's junge Frauen sehen alle so unschuldig aus, als hätten sie gerade das Pensionat verlassen. Sie sitzen an ihrem Arbeitskorb oder haben einen Roman auf den Knieen. Ein leichtes Schmollen, ein ungeduldiges Warten ist der einzige Affekt, der zuweilen ihre sonnig klare Stirn in Falten legt. *Baugniet* und die Gebrüder *Jan* und *Frans Verhas* öffneten zugleich der Kinderwelt die Thore, wodurch dann auch die Rolle der Frau eine andere ward. Die moderne Eva des Stevens und die schöne, gleichgültige Creatur

Digitized by Google

Verlag: Reine des Arabs.

de Jonghe's verwandelte sich in eine ruhige, stille Mutter, die selig dem Lieben, auf ihrem Schosse spielenden Wesen lauscht. Franz und Jan Verhas haben eine ganze Reihe solcher Familienscenen gemalt, aus denen die frische Joachsen heller Kinderstimmen tönt. Sie sind die ersten Belgier, die die Eleganz vornehm erzogener Kinder mit feinem Verständnis erfassen. Eine Mischung englischer Grazie und patrizischer Fürsicht geht durch ihre Bilder.

Charles Hermans führte die Kunst hinaus auf die Strasse. Sein grosses Bild „In der Morgendämmerung“ von 1875 war gewiss kein Genre-Werk und wirkte im Brüsseler Musée moderne recht seltsam. Ein Wiesling, an jedem Arm eine nackte Dirne, tanzend, den Hut tief im Nacken, aus einem eleganten Restaurant, während Arbeiterinnen, eben in die Tagewerk gehend, die Strasse passiren. Es lag ein Stück Hogarth in dieser nüchternen Gegenüberstellung von Tagend und Laster, Pflicht und Vergnügen, Luxus und Armuth. Es war eine grausame, gemalte satirische Antithese, diese Theilung des Bildes in zwei Gruppen, auf der einen Seite die Lebemänner, ein Freudiges strahlender Kinder und lauten trunkenen Schreien; auf der anderen die Arbeiter, mühselschleich ernst, mit der resignirten Miene von Märtyrern. Und für seinen Autor selbst war das Werk ebendrein der einzige glückliche Treffer. Schon seine „Cancetrinen“ 1878 und die „Maskenball“ 1880 ertönten nicht annähernd diesen Erfolg, und

später hat er nur kleinere Frauenbilder in der Art Alfred Stevens' gemalt, die nicht entfernt an das heranreichen, was heute Aehnliches in Paris entsteht. In der Geschichte der belgischen Malerei aber bezeichnet Hermans' Morgendämmerung trotzdem ein Datum. Es war für Belgien das erste moderne Bild mit lebensgrossen Figuren, das erste, das eine Strassenscene im Format eines Historienbildes erzählte und die Principien der Manet'schen Farbenanschauung den Belgiern vermittelte.

Alle jene Aeltern, die sich um Dubois und Braekeleer schaarten, waren saftig, fett, vlämisch, oder ruhig, phlegmatisch holländisch. Alle liebten die Sauce, die dunkelbraunen Hintergründe, die braune Carnation und die rothen Schatten. Sie nehmen in der Geschichte der belgischen Malerei eine ähnliche Stellung ein wie in der französischen Courbet und Ribot. Als Hermans in der Mitte der 70er Jahre sein Bild ausstellte, war die belgische Kunst aus dieser Courbetphase herausgetreten, hatte gleich der französischen die warmen Asphalttöne einer Malerei geopfert, die das genaue Studium der Tonwerthe an die erste Stelle setzte. Auch hier ward durch die Landschafter der Umschwung angebahnt. In ununterbrochenem Verkehr mit der Natur hatten sie zuerst bemerkt, wie wenig diese fette Courbet'sche Malweise geeignet war, das Duftige, Zarte der Natur zu fassen.

Die allmähliche Entwicklung dieser Landschaftsmalerei, in der die belgische Kunst bis heute die meiste Kraft zeigt, datirt seit 1830. Damals war zunächst Ruysdael entdeckt worden. Melancholisch wie man gestimmt war, producirte man eine Masse von Wasserfällen und Felsen, von Alpenansichten und Sturzbächen, deren elegische Traurigkeit ebenso überwunden wirkt wie ihre schlechte Farbe. Van Assche, Verstappen und Marneffe hatten eine Vorliebe für das »Sublime«, das heisst für das gerade Gegentheil der einfachen Landstriche, die sie um sich sahen. Die zahlreichen Reisen nach Italien hatten bei ihnen eine krankhafte Schwärmerei für grosse imposante Linien hinterlassen. Erst seit den 40er Jahren kehrte man allmählich in Belgien ein, bemühte sich nicht mehr in der Ferne das Material für die Anfertigung künstlich arrangirter Kulissen zu suchen: die Landschaft wurde eine möglichst genaue Umschreibung der Gewässer und Holzungen der Heimath und brauchte dann ein weiteres Menschenalter, bis sie zu der Einfachheit und Feinheit des modernen Naturgefühls gelangte. Die Panoramaansichten aus den Ardennen von de Jonghe, die Ruinen von Lauters, die Seen und Fjords von Jacob

Digitized by Google

Jacobs gehen parallel mit der trockenen Vedutenmalerei von Gebirgsgegenden, wie sie in Deutschland von Kameke, dem alten Grafen Kalkreuth u. A. betrieben wurde.

Kindermans, der zuerst im Salon von 1854 auftrat, bezeichnete einen Fortschritt über diese prosaische oder falsch gestimmte Nüchternheit hinaus. Er malte weite grüne Wiesen mit hohem Horizont, einsame Baumgruppen, Windmühlen und kleine Bauernhütten. Noch nicht in allen ihren Offenbarungen liebte er die Natur, sondern nur zur schönen Jahreszeit und wenn sie Gelegenheit zu kunstvollen Compositionen gab. Aber er vergass doch Stadt und Atelier, lebte inmitten der wallonischen Hügel, hörte die Blätter säuseln, den Wind ächzen, die Ahnung der Natur ging ihm auf. Eine feuchte Luft begann durch die Landschaften zu wehen, es kündigten sich, obwohl schüchtern, die Fortschritte an, die von der nächsten Generation gemacht wurden.

Fourmois, der gleichzeitig mit ihm thätig war, malte wie Hobbema schöne grosse Baumgruppen, hinter denen eine Windmühle oder eine Bauernhütte auftaucht, kleine Stege, die am Saume eines Waldes hinführen. Er stand auf den Schultern der alten Holländer, hatte noch kein zärtliches Auge für die Feinheiten der Atmosphäre, wusste nicht zu träumen, aber war ein guter Arbeiter und kräftiger Maler.

Als Darsteller der belgischen Flachlandschaft wurde *Edmond de Schampheleer* bekannt, der in den 50er Jahren lange in München lebte und deshalb auch in Deutschland sich besonderer Berühmtheit erfreut. Mit üppigem Gras bedeckte Wiesen oder Getreidefelder mit wogenden Saaten, geradlinige Kanäle mit ruhigem glattem Wasserspiegel oder stille, von niedrigen Ufern eingefasste Ströme, deren Fluth der Regenwind kräuselt; diese Ebenen hier und da überragt von Weidenalleen, vereinzelten Gehölzstreifen, Windmühlen, Kirchthürmen oder Fabrikschornsteinen, die breiten Weideflächen belebt mit stattlichen grasenden Rindern und über dem Ganzen ein trüber, von grauem Regengewölk bezogener Himmel — das sind seit 1856 die Hauptelemente seiner gesundfrischen, wenn auch uninteressant gesehenen Bilder. Roelofs, ein in Brüssel lebender Holländer, beobachtete aufmerksam das Spiel des Lichtes auf üppigen vlämischen Wiesen. *Lamorinière* erschien mit seinen hochstämmigen, sorgfältig und glatt gemalten Baumstämmen. Er hatte eine religiöse Ehrfurcht vor der Natur und glaubte ihr am ehesten durch kleinliches Tüpfeln, indem er jedes Stückchen Rinde genau abmalte, beikommen zu können

Digitized by Google

— was gewiss seine Wirkung nicht verfehlen würde, wenn der Wald auch in Wirklichkeit den Eindruck machte, als ob man zuerst und ganz nothwendig die Zahl der vorhandenen Bäume konstatiren müsste, da einer, da noch einer, dort wieder einer. Man stand immer noch ängstlich und furchtsam der grossen Natur gegenüber; die Malerei hatte einen Stich ins Kleinliche, Hübsche, Gefällige, eine gesuchte Poesie künstlich gestimmter Töne. *Alfred de Knyff*, in der Schule der Rousseau, Dupré, Paul Huet und Cabat gebildet, scheint zuerst das unverfälschte Programm der Meister von Fontainebleau nach Belgien gebracht zu haben und erregte gleich Rousseau das abfällige Kopfschütteln der dortigen Kritik, weil er »grün« malte. In den nächsten Jahren macht dann die gewissenhafte Atelierlandschaft immer mehr dem frischen Naturbilde Platz. Die Wunder des Lichtes und der Atmosphäre werden auch in Belgien das Hauptstudienobject der Landschafter.

Hippolyte Boulenger ist in der Kunstgeschichte als der belgische Corot zu feiern. Auch er hatte von der Pike auf gedient, war Stubenmaler gewesen, bevor er der Landschafterei sich zuwandte. Er bewohnte damals eine Mansarde dicht unter dem Dach; jeden Morgen, wenn er aufstand, und jeden Abend, wenn er nach Hause kam, fiel sein Blick auf den Himmel. Er begrüsste neugierig die ersten Sonnenstrahlen, die früh in sein Zimmer rieselten und beobachtete Abends das letzte Zucken des Lichts. Dadurch wurden Gedanken und Empfindungen in ihm angeregt, die er das Bedürfniss fühlte, malerisch auszusprechen. Auf die Akademie konnte er, da er zu arm war, nicht gehen, er musste zufrieden sein, wenn es ihm gelang, eine der Copien zu verkaufen, die er im Brüsseler Museum nach alten Meistern anfertigte. Doch eines Sonntagmorgens hüpften die Sonnenstrahlen zu verlockend in seiner Dachkammer umher. Er nahm Leinwand und Pinsel und ging zur Stadt hinaus, den alten, mit grossen Linden umsäumten Fahrweg entlang, an Wiesen, Aeckern und Waldungen vorbei, vorüber am Schlachtfeld von Waterloo. In einer alten Dorfkneipe hinter dem Bois de la Cambre miethete er sich ein und hatte seitdem seinen Beruf gefunden. Er fing an, das Licht zu beobachten, wie es, in jeder Stunde verschieden, anscheinend capriciös und doch mit logischer Regelmässigkeit das Grün der Blätter, das Grau des Bodens, das Blau des Himmels mit andern Farbennüancen übergiesst. Er suchte das Mysterium der ewigen Wandlungen des Lichtes zu ergründen, gleichsam den Stundenplan der Sonnenstrahlen

Digitized by Google

zu entwerfen. Millet besonders, der gewaltige Verkünder des grossen Pan, war damals sein angestauntes Ideal. Auch er wollte den Menschen und die Scholle malen, gleich Millet sich dem Cultus der alten Cybele weihen. Bald verliess er daher das Bois de la Cambre, das schon zu parkartig, zu ähnlich dem Bois de Boulogne zu werden begann, und ging zunächst nach Ruysbroeck, dem Brüsseler Dachau, dann nach Anderghem, auf dem Wege nach Tervueren. Tervueren war seine Endstation und ist durch ihn die Wiege der belgischen Landschaftsmalerei geworden. Den ganzen Tag trieb er sich im Walde umher und Abends sass er mit den Bauern in der qualmigen Kneipe. Der Brüsseler Salon von 1863 enthielt sein erstes Bild, der von 1866 wurde die Wiege seines Ruhms, und von 1866 bis 1873 folgte dann ein Meisterwerk dem andern. Tervueren wurde sein Barbizon. Hier vergrub er sich und wurde nicht müde, das Schweigen des Waldes zu malen, das klare Licht, das über fetten brabantischen Wiesen brütet, den feinen Regen, der auf durstige Kornfelder rieselt. Keiner vor ihm hatte so kraftvoll die Monotonie der Haide gemalt, über der düstergraue, winterliche Wolken lagern, keiner so aufmerksam dem Winde gelauscht, der klagend in melancholischem Waldesdickicht ächzt. Sie lassen direct an Millet denken, diese Bilder mit ihren weiten Flächen, von deren abendlichem Himmel die grosse, kühn vereinfachte Silhouette des vlämischen Arbeiters so ernst sich absetzt. Doch — nach nicht langer Zeit — änderte sich abermals Boulengers Art, und als im Brüsseler Salon 1870 die »Ansicht von Bastière« erschien, war der nach Erde riechende Millet, elysisch wie ein Corot geworden. Ein Regenbogen überspannt weich den Himmel, feiner Staubregen rieselt herab und wird von den Sonnenstrahlen in flüssiges Gold verwandelt. Rosig wie mystische Blumen stehen die Wolken am Himmel und spiegeln sich unten in azurblauem Ozean. Was Anfangs noch schwer war, materiell und hart, wurde immer delicater und feiner. Ein goldiger Duft liegt flimmernd über Boulengers letzten Bildern. Nur ganz discrete Harmonien suchte er noch, nur die verschleierte Klarheit der Töne. Er flatterte immer begieriger ums Licht, wie in dem Vorgefühl, er werde es bald nicht mehr sehen. 37 Jahre zählte er, als er im Juli 1874 in Brüssel starb. Sein Tod war der grösste Schlag für die belgische Malerei. Aber so kurz sein Leben, hinterliess er doch unvergessliche Spuren. Nicht die »Schule von Tervueren« allein, jene kräftige Ecole en plein vent, sondern die ganze neueste Kunst in Belgien, geht auf

ihn, den jäh vom Tode Gefällten, zurück. Die vlämische Schwere, die verständige Atelierpraxis machte einer zärtlichen, für den einzelnen Fall berechneten Beobachtung Platz, die sich bemühte, die Eindrücke der Jahreszeiten und der Stunden mit delicater Genauigkeit zu notiren.

Auf Boulengers Anregung hatte sich 1868 ein Zirkel von Künstlern gebildet, die Société libre des Beaux-Arts, die allmählich alle talentvollen jungen Belgier umfasste. Die bedeutendsten Franzosen und Holländer — Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Alfred Stevens, Bonvin, Wilhelm Maris u. A. — nahmen die Ehrenmitgliedschaft an. 1870 veranstaltete man die erste Ausstellung. 1871 wurde die Kunstzeitschrift »Art libre« gegründet, in der die jungen Maler selbst mit der Feder ihre Ideen vertraten: sie wollten die Natur malen, wie sie sie sahen, unter möglichstem Verzicht auf alles Arrangement und aufgedrungene System. Sie wollten die Beziehungen der Tonwerthe beobachten, mehr auf Richtigkeit als auf Glanz der Farbe sehen. Die Meister von Fontainebleau und Manet hätten den Weg gewiesen, auf dem auch die belgische Malerei folgen müsse. Und es dauerte nicht lange, so öffneten sich ihren Werken die Pforten der Privatsammlungen und Museen ebenso, wie sie kurz vorher den Pariser Indépentants sich geöffnet hatten.

Théodore Baron war unter ihnen derjenige, der am meisten das Zeug hatte, den jung verstorbenen Boulenger zu ersetzen. Er hat eine ernste düstere Note in die belgische Landschaftsmalerei gebracht. Seine Waldungen träumen unter schwerem regnerischem Himmel, welke herbstliche Blätter wehen umher, Frost und Reif deckt den Boden. Die Gegenden sind gewöhnlich sehr einfach: ein Stück Haide, ein Stück Feld, ein gerader Weg, ein Felsblock unter trübem Himmel — es braucht nicht mehr, um den Eindruck grosser Einsamkeit, eine ernste strenge Stimmung hervorzurufen. Für Baron gab es keine milde säuselnde Luft, keinen frischknospenden Frühling und brütenden Sommer. Der kalte Winter, die Melancholie düsterer Novembertage, die Erde im Wittwenschleier zog ihn am meisten an. Er entdeckte solche Stimmungen in den Ardennen. Die Haide von Coudroy, die steil abfallenden Ufer der Meuse, kleine Gebirgsdörfer auf trockenem Moorboden malte er ebenfalls gern. Aber seine Hauptliebe blieb doch der wallonische Boden: nicht dessen weite Ebenen und grossen Horizonte, sondern seine vergrabenen Thäler und die knorrigen Linien vereinzelter Bäume, die gespenstig aus ein-

Digitized by Google

samem Haidekraut aufragen. Wie Boulenger mit Corot, könnte Baron mit Rousseau verglichen werden. Sein Vortrag ist breit, solid, von robuster Gesundheit. Er hat nichts von der duftigen Eleganz Boulengers, sucht nicht nach zarten Lichtstimmungen, sondern liebt wie Rousseau den kalten Tag, baut seine Gelände geologisch auf, möchte die Structur, das Knochengerüste der Erde fühlen lassen und strandete schliesslich an derselben Klippe, an der Rousseau scheiterte. Immer mehr ging er in's Einzelne. Alles, die Erdsenkungen wie die Wolken und Blätter wollte er plastisch geben in ihrer vollen Körperlichkeit. Dadurch bekamen seine Bilder etwas Mühevolles, Gemauertes. In seinem Streben, den gewöhnlichen Tageston möglichst wahr zu treffen, verfiel er in ein hartes, kaltes Grau. Baron war wie Rousseau ein suchender nie sich genugthuender Geist. Seine Kunst ist das Gegentheil des Leichten, Geistreichen, Improvisirten. Sie hat etwas schweres, strenges, zähes, eine vlämische Ehrlichkeit und fetten Erdgeruch.

Jacques Rosseels, der als Lehrer grossen Einfluss hatte, arbeitete nach den nämlichen Principien, nur dass ein helleres, blonderes Licht über die Himmel seiner Landschaften rieselt. Seine Kunst ist freier, heiterer, sein Colorit schmeichelnder, weicher. Rothe Dächer, grüne Wiesen, fette gelbe vlämische Kornfelder ergeben eine lustigere Note. Auch grosse Ebenen mit kleinen Dörfchen und klappernden Windmühlen malte er gern, und seine Werke würden noch traulicher wirken, wenn er nicht — gleich seinen Vorgängern vom 17. Jahrhundert — das grosse Format so sehr liebte.

Zu Boulenger, dem belgischen Corot, und Baron, dem belgischen Rousseau gesellt sich als belgischer Millet *Joseph Heymans*, dessen Debut ebenfalls in's Jahr 1860 fiel. Sein Beobachtungsfeld ist das ganze vlämische Land. Ausser den sandigen Dünen und weiten Aeckern malt er die Waldungen, Wiesen und schlafenden Weiher, die Haide, die langen geraden Alleen, die in's Unendliche sich ausdehnenden Horizonte und kleine Fusswege, die durch idyllische Holzungen führen. Er liebt das Licht, aber malt auch trübe Gewitterstimmungen, die Dämmerung, die sich über die Fluren ergiesst, die Nacht, die Alles in ihren mystischen Schleier hüllt. Und stets ist die Natur die Stätte menschlicher Arbeit. Wie Millet setzt er in seine Landschaften den Landmann, der hinter seinem Pfluge hergeht, gätet, das Getreide mäht oder mit mächtiger Bewegung als Sämann über das Feld schreitet, den Taglöhner, der mit schwerem Schritt

früh morgens zu seinem Tagewerk aufbricht, den Schafhirten, der in blauem Mantel still neben seinen grasenden Heerden steht. Wie Millet, hat er ein feines Gefühl für rhythmisch ruhige Bewegung. Der Pflüger, der Sämann, der Hirt haben auch bei ihm in ihren grossen Gesten etwas priesterlich Ernstes. Namentlich das Schweigen der Haide zu tiefer Nachtstunde mit der grossen Figur des auf seinen Stab gestützten Hirten und den im Dunkel verschwimmenden weissen Thieren hat er ganz in Millets Geiste geschildert. Nur das Weiche, Luftige der Millet'schen Pastelle erreichte er nicht. Sein pastoser, solider Vortrag nahm den Dingen die Leichtigkeit. Sein Wasser sieht aus wie geronnen, die Blätter hängen unbeweglich an den Zweigen. Man hat vor seinen Bildern den Eindruck einer Gegend, in der kein Wind wehen und keine Vögel wohnen könnten. Auch seiner ehrlichen ernsten Kunst gelang es nicht, das Zucken des Lebens, den Pulsschlag der Natur zu haschen.

Gleichzeitig mit Boulenger liessen Coosemans und Asselbergs sich im Walde von Tervueren nieder und blickten von da häufig nach Fontainebleau hinüber. Jules Goethals, der etwas später, 1866, mit Regenstimmungen auftrat, neigt mehr der kleinlichen Malerei Delaberges zu: er betrachtete die Landschaft mit den Augen des Primitiven, suchte Bäume, Wiesen, Grashalme in allen ihren Details zu geben.

Hand in Hand mit der Landschaft entfaltete sich, wie in Fontainebleau, die Thiermalerei zu hoher Blüthe, die bis 1860 ebenfalls auf sehr bescheidenem Niveau gestanden. Der verehrungswürdige, unerschöpfliche *Verboeckhoven* erfreute sich damals besonderen Ruhms, obwohl seine Thiere nur entfernte Aehnlichkeit mit wirklichen hatten. Sie waren immer elegisch gestimmt, schienen wie gefallene Engel sich melancholisch eines besseren — menschlicheren — Zustandes zu erinnern, aus dem sie noch als Thiere sich ihr decentes Betragen und ihre Reinlichkeit bewahrt hatten. Seine kleinen Lämmer waren immer nett wie das Lamm Gottes, und seine Ochsen brüteten unter ihrer breiten Stirn tiefe philosophische Gedanken. Auch die dünnen Bäumchen und weissen Wölkchen liebte er wie sein Vorgänger Ommeganck, und war gleich diesem lange Zeit der Liebling aller Sammler, die mathematische Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und glatte Sauberkeit der Ausführung schätzen. Seine Schüler Louis Robbe und Charles Tschaggeny widmeten sich gleichfalls mit Vorliebe dem Schafe und nehmen in der belgischen Malerei die Stelle ein, die in Frankreich Brascassat hatte. Man staffirte Landschaften mit Thieren

Digitized by Google

oder gab Thierporträts einen willkürlichen landschaftlichen Hintergrund. Thiere und Landschaften verbanden sich nie zu einem vollen Stück natürlichen Lebens. Erst als durch die Landschafterschule von Tervueren eine neue Art des Naturstudiums angebahnt, lenkte auch die Thiermalerei in neue Bahnen. *Alfred Verwee*, der sich zuerst mit »grasenden Ochsen« 1863 signalisirte, verhält sich zu den Nachfolgern Ommegancks wie zu denen Brascassats Troyon. Er ist der Specialist der fetten vlämischen Weiden, auf denen gesunde, kräftige Thiere grasen und über denen ein feuchter, nebliger Himmel sich wölbt. Alle seine Bilder sind von einem schweren Impasto, Lüfte und Wolken gewöhnlich von einem stumpfen, trüben Grau. Es fehlt ihnen das Leichte und Durchsichtige, aber sie sind doch von einer urwüchsigen Kraft. Seine Ochsen sind ganz zu Hause auf diesen üppigen Wiesen, in deren hohes, fettes Gras sie tief einsinken, und geben sich in ihrer dumpfen, brütenden Schwerfälligkeit einfach als Thiere, sei es, dass sie fressend und wiederkäuend auf der Weide liegen oder unter dem Joch plump die Scholle treten. Unter seinen Schülern wurden Parmentier, Lambrechs, De Greef, Fr. van Leemputten und Léon Massaulx bekannt. Marie Collaert, seit 1866 die Muse der belgischen Landschaft, die Rosa Bonheur der Vlaamen, nimmt mit ihren intimen Bildern aus dem Landleben eine Stelle für sich ein. Arbeiten, in denen ein männlicher, kräftiger Vortrag sich mit zart weiblicher, discreter Empfindung paart. Bei Verwee arbeitende Ochsengespanne, ein fruchtbarer Erdgeruch, der feucht aus umbrochenem Ackerboden aufsteigt, graue Wolken darüber, die sich schwer am Firmament wälzen. Bei Marie Collaert stille Winkel unter klarem Himmel, grüne Rasenplätze, auf denen in idyllischer Ruhe Kühe weiden. Dort der Kampf mit dem Boden, hier die Frische und Heiterkeit des Landlebens.

Die Marinemalerei begann mit *Paul Jean Clays* — wenigstens äusserlich — in das Stadium der intimen Landschaft zu treten. Er brach mit der Tradition der grossen Seestürme, deren Blüthezeit mit der Ekstase des Historienbildes zusammenfiel, und malte ruhige Wasserflächen, die regelmässige Bewegung der Fluth, den normalen Zustand des Meeres. Während die frühere Generation das Pathetische, Stürmische geliebt hatte, suchte Clays — wenn auch in späteren Jahren sehr kunstgewerblich und routinenhaft — die einfache, mysteriöse Poesie des stillen Meeres zu fassen und die Töne der Wogen in ihrer Wahrheit wiederzugeben, so wie die Landschafter.

Digitized by Google

nachdem sie das rhetorische Pathos überwunden, stille, ruhige Winkel aufsuchten, denen nur die Atmosphäre ihre »Stimmung« gibt. Der zauberhafte Reiz des Morgens, der goldene Glanz der Abenddämmerung, die unendliche Manigfaltigkeit der Töne, die das Licht auf den Wogen erzeugt, wurden seit Clays das Ideal der Marinemaler.

A. Bouvier, über dessen Bildern gewöhnlich ein einförmiges Grau lagert, liebte statt der funkelnden glitzernden Ruhe der See mehr die plätschernden Wogen und regnerischen Himmel. Bei *Leemans* klingt noch ein wenig Romantismus und eine schwache Erinnerung an die Mondnächte van der Neers nach. In den letzten Ausstellungen fiel besonders A. Baertsoen durch Marinen von wuchtiger Breite und ernst düsterer Stimmung auf. *Louis Artan,* der 1866 mit »Dünen am Ufer der Nordsee« debütirte, war unter diesen belgischen Marinemalern wohl der feinste, subtilste Colorist. Gleich Clays verlässt er kaum das Ufer oder vergisst wenigstens, wenn er auf hohe See geht, nicht die blasse Linie der Dünen anzugeben, die fern den Horizont begrenzen. Sein Colorit ist sehr delicat: er sucht gebrochene blasse Töne, helles Blau, weiches Grün, bleiches Rosa. Seine Bilder haben etwas Einschmeichelndes, Zartes. Wie Boulenger als Landschafter, ist er sensibler für das flüchtige, zarte Spiel des Lichts, als es gemeinhin die belgischen Maler sind. Beide hatten in ihren Adern eine Mischung vlämischen und französischen Blutes, das gibt ihren Bildern eine eigene Physiognomie, eine anziehende Mischung von Kraft und Grazie, von vlämischer Schwere und französischer Leichtigkeit.

Denn darüber besteht auch heute, nachdem die belgische Malerei aus der Courbetphase herausgetreten, kein Zweifel: Eine gewisse Erdenschwere und ölige Compaktheit, das gerade Gegentheil von Impressionismus, liegt ihr trotz des angenommenen hellen Tons noch immer in den Gliedern. Es gibt in Belgien zur Zeit viele, sehr viele gute Maler. Die belgische Kunst ist eine gewissenhafte, redliche Kunst. Ueberall wo sie sich zeigt, fällt sie auf durch ihre Gesundheit, robuste Kraft und animalische Wärme. Aber im Grunde liegt ihre Bedeutung doch in einer mehr äusserlichen handwerklichen Bravour. Die Farbe zum Ausdrucksmittel einer subtilen Empfindung zu machen oder das Studium des Lichtes in die raffinirtesten Consequenzen zu verfolgen, ist ihre Sache nicht. Sie malt fett und breit, bewegt sich ohne Anstrengung, bietet aber auch der Ueberraschungen wenig. So tadellos gut ihre Erzeugnisse, Scenen aus dem Volksleben,

Digitized by Google

Winter: Der Irrsinn des Tages von der Gier.

Portrits, Landschaften und Stillleben sind, wo neben guten nur Arbeiten von handgreiflicher Mittelmäßigkeit.

In die Hoese, Meyers und Kayser entfalten vom Beiseiter Stimmungen. Jene bringen, den dem charakteristischen Schlesien, in die Weite, stimmen den Schauer und Schneider. Jan van Beers malt in Paris Bilder, die, wie seine Porträts, in der Farbe zu grell und in der Zeichnung zu unsicher wirken, um, wie man das Absicht merkt und verstimmt wird. Alfred Hubert behandelt militärische Scenen und solche aus dem Jägerleben. Bemerkte das malerische Geschmack gewisse Vollkommen. Auch Wilhelm Lindenschmit ist den Interessen der Insel Marken Bilder bietet und vollführen sein, die

Wouters: General Gaffaut.

Emile Wauters, ebenfalls ein echt vlämischer Maler, den man in jeder Beziehung kennenlernen muß, ohne sich für ihn begeistern zu können, war kaum 20 Jahre alt, als er auf der Pariser Weltausstellung 1878 für ein paar Historienbilder aus dem Leben der Maria von Burgund und des Hugo van der Goes die Medaille d'honneur erhielt. Die Freunde der Historienmalerei glaubten damals in ihm den Messias einer wiederemporblühenden grossen Kunst, einen Fortsetzer der alten Traditionen des Rubens und Gallait begrüssen zu können. Seine Arbeiten waren thatsächlich gute Historienbilder: sehr vernünftig komponiert, und in den Charakteren überraschend entwickelt. Wouters hielt sich vollständig frei von allen verzeichneten, hohl pathetischen Schönheitsideal der älteren Schule und gab seinen Figuren trotz lebender Menschen, die ihm mit der Wahrheit der zu stellenden Episoden Aehnlichkeit zu haben schienen. Der Mensch, der den ernsten Hugo van der Goes durch Musik zu beruhigen sucht, ist ein sehr lebendiges Bildnis, die Kinder, Chorknaben und Sänger sind sehr natürlich, sehr bei der Sache, und sehr gut gemalt. Selbst der wahrnimmige Maler passt nicht. Wouters hat die Symptome des Wahnsinns an einem Irren eingehend studiert und dabei doch den Unterschied von Malerei und Klinik dir- ekt beobachtet. Das Bild stellt im Museum von Brüssel noch heute die eine kräftige Arbeit — nicht viele Historienbilder können nach 20 Jahren den Blick noch vertragen.

Hinzu vereinigte sich gut sind seine Orientbilder. Nicht-dem er schon 1870 zur Feier der Eröffnung des Canals von Suez nach Alexandrie, Port Said, Ismailia und Cairo gegangen, hatte er

Giacomo Grimaldi.

Rom, wurde 1568 Kanonikus von St. Peter, 1600 Archivar der Kurie, 1605 Kustos der Vatikanischen Bibliothek, 1607 Kanonikus von S. Maria Maggiore, 1612 Kanonikus von S. Lorenzo in Damaso, 1613 Kanonikus von S. Maria in Cosmedin, 1614 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1616 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1617 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1618 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1619 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1620 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1621 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1622 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1623 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1624 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1625 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1626 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1627 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1628 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1629 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1630 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1631 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1632 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1633 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1634 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1635 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1636 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1637 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1638 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1639 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1640 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1641 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1642 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1643 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1644 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1645 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1646 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1647 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1648 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1649 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1650 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1651 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1652 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1653 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1654 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1655 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1656 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1657 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1658 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1659 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1660 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1661 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1662 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1663 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1664 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1665 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1666 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1667 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1668 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1669 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1670 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1671 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1672 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1673 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1674 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1675 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1676 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1677 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1678 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1679 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1680 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1681 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1682 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1683 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1684 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1685 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1686 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1687 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1688 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1689 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1690 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1691 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1692 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1693 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1694 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1695 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1696 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1697 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1698 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1699 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1700 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1701 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1702 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1703 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1704 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1705 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1706 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1707 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1708 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1709 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1710 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1711 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1712 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1713 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1714 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1715 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1716 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1717 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1718 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1719 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1720 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1721 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1722 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1723 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1724 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1725 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1726 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1727 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1728 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1729 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1730 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1731 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1732 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1733 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1734 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1735 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1736 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1737 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1738 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1739 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1740 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1741 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1742 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1743 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1744 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1745 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1746 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1747 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1748 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1749 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1750 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1751 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1752 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1753 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1754 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1755 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1756 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1757 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1758 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1759 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1760 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1761 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1762 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1763 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1764 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1765 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1766 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1767 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1768 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1769 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1770 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1771 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1772 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1773 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1774 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1775 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1776 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1777 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1778 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1779 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1780 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1781 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1782 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1783 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1784 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1785 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1786 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1787 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1788 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1789 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1790 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1791 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1792 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1793 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1794 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1795 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1796 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1797 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1798 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1799 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1800 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1801 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1802 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1803 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1804 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1805 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1806 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1807 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1808 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1809 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1810 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1811 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1812 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1813 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1814 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1815 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1816 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1817 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1818 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1819 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1820 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1821 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1822 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1823 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1824 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1825 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1826 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1827 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1828 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1829 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1830 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1831 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1832 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1833 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1834 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1835 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1836 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1837 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1838 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1839 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1840 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1841 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1842 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1843 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1844 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1845 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1846 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1847 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1848 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1849 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1850 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1851 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1852 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1853 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1854 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1855 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1856 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1857 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1858 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1859 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1860 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1861 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1862 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1863 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1864 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1865 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1866 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1867 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1868 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1869 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1870 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1871 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1872 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1873 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1874 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1875 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1876 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1877 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1878 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1879 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1880 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1881 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1882 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1883 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1884 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1885 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1886 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1887 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1888 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1889 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1890 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1891 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1892 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1893 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1894 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1895 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1896 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1897 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1898 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1899 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1900 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1901 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1902 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1903 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1904 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1905 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1906 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1907 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1908 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1909 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1910 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1911 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1912 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1913 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1914 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1915 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1916 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1917 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1918 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1919 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1920 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1921 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1922 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1923 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1924 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1925 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1926 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1927 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1928 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1929 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1930 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1931 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1932 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1933 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1934 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1935 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1936 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1937 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1938 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1939 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1940 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1941 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1942 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1943 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1944 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1945 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1946 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1947 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1948 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1949 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1950 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1951 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1952 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1953 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1954 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1955 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1956 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1957 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1958 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1959 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1960 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1961 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1962 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1963 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1964 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1965 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1966 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1967 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1968 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1969 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1970 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1971 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1972 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1973 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1974 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1975 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1976 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1977 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1978 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1979 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1980 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1981 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1982 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1983 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1984 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1985 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1986 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1987 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1988 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1989 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1990 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1991 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1992 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1993 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1994 Kanonikus von S. Maria in Portica, 1995 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 1996 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 1997 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 1998 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 1999 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2000 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2001 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2002 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2003 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2004 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2005 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2006 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2007 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2008 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2009 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2010 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2011 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2012 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2013 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2014 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2015 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2016 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2017 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2018 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2019 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2020 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2021 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2022 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2023 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2024 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2025 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2026 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2027 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2028 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2029 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2030 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2031 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2032 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2033 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2034 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2035 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2036 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2037 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2038 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2039 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2040 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2041 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2042 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2043 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2044 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2045 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2046 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2047 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2048 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2049 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2050 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2051 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2052 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2053 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2054 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2055 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2056 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2057 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2058 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2059 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2060 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2061 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2062 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2063 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2064 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2065 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2066 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2067 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2068 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2069 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2070 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2071 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2072 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2073 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2074 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2075 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2076 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2077 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2078 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2079 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2080 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2081 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2082 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2083 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2084 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2085 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2086 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2087 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2088 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2089 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2090 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2091 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2092 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2093 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2094 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2095 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2096 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2097 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2098 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2099 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2100 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2101 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2102 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2103 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2104 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2105 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2106 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2107 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2108 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2109 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2110 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2111 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2112 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2113 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2114 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2115 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2116 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2117 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2118 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2119 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2120 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2121 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2122 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2123 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2124 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2125 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2126 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2127 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2128 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2129 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2130 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2131 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2132 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2133 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2134 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2135 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2136 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2137 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2138 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2139 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2140 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2141 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2142 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2143 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2144 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2145 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2146 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2147 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2148 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2149 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2150 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2151 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2152 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2153 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2154 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2155 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2156 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2157 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2158 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2159 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2160 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2161 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2162 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2163 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2164 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2165 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2166 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2167 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2168 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2169 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2170 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2171 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2172 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2173 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2174 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2175 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2176 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2177 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2178 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2179 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2180 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2181 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2182 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2183 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2184 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2185 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2186 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2187 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2188 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2189 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2190 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2191 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2192 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2193 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2194 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2195 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2196 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2197 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2198 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2199 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2200 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2201 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2202 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2203 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2204 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2205 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2206 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2207 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2208 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2209 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2210 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2211 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2212 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2213 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2214 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2215 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2216 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2217 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2218 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2219 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2220 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2221 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2222 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2223 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2224 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2225 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2226 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2227 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2228 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2229 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2230 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2231 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2232 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2233 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2234 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2235 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2236 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2237 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2238 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2239 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2240 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2241 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2242 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2243 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2244 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2245 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2246 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2247 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2248 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2249 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2250 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2251 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2252 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2253 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2254 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2255 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2256 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2257 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2258 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2259 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2260 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2261 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2262 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2263 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2264 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2265 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2266 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2267 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2268 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2269 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2270 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2271 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2272 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2273 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2274 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2275 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2276 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2277 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2278 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2279 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2280 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2281 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2282 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2283 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2284 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2285 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2286 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2287 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2288 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2289 Kanonikus von S. Maria in Portica, 2290 Kanonikus von S. Maria in Via Lata, 2291 Kanonikus von S. Maria in Trastevere, 2292 Kanonikus von S. Maria in Aracoeli, 2293 Kanonikus von S. Maria in Ara Coeli, 2294 Kanonikus von S. Maria in Portica,

bach, mit dem er sonst das Oelige, Luftlose der Bilder theilt. Jener lässt aus einer dunkeln, den Alten geistreich imitirten Tonscala nur das Auge aufleuchten und arbeitet aus diesem das Intellectuelle heraus. Wauters stellt vor hellgrauem Hintergrund Menschen in ihrer ganzen massiven Körperschwere hin. Dort eine geistige Individualität, eine Momentaufnahme zuckenden, psychischen Lebens, hier ein robuster Doppelgänger der Natur, Farbe und Leinwand, vlämische Schwere, Phlegma.

Als der feinste der belgischen Landschafter, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre auffielen, kann wohl *Verstraete* gelten. Man sah von ihm Sommerbilder von hellgrün leuchtender, lockerer Grasfläche, mit blauweiss gekleideten Mädchengestalten und lustig blühenden, von Sonnenstrahlen umspielten Obstbäumen. Auch Nachtstücke malte er: bäuerliche Paare, die im Dorfe Abends am Zaun standen. Der Himmel flimmerte von Sternen, der Zauber nächtlichen Schweigens ruhte auf den schlicht poetisch empfundenen Idyllen. Es sprach aus seinen Arbeiten ein fröhliches, spontanes, jugendfrisch sympathisches Schaffen. *Claus* malte Kartoffelernten mit drallen Bauerndirnen in einem zarten, feinen Grau, das an Emile Barau erinnerte. *Frans Courtens* ist besonders um die Herbstzeit im Wald zu Hause, wenn die Blätter gelb, roth und grau von den Kronen wirbeln und feiner Regen durch's löcherige Laubdach rieselt. Oder er sitzt vor der düstern majestätischen Natur des Meeres, zur Abendstunde, wenn der Mond heraufkommt und mit glitzernden Silberstrahlen die Wellen umspielt. In den Herbstbildern wie in den Seelandschaften, besticht das Pêlemele gelber und grüner Farben und wird als ein wenig decorativ erst dann empfunden, wenn man sich vorstellt, wie viel tiefer etwa Jacob Maris die gleichen Scenen durchdringen würde. Courtens liebt, wie die vlämischen Landschafter des 17. Jahrhunderts, grosse Leinwandflächen und grosse Goldrahmen, aber theilt mit ihnen auch die Eigenschaft des etwas äusserlichen Bravourmalers. Seine Bilder sind mehr Ergebniss technischen Raffinements, als intimer Empfindung. Er gibt das Substantielle der Formen, auch die Lichtphänomene mit erstaunlicher Sicherheit, hat eine grosse, faustkräftige Mache, viel Localwahrheit, glänzende Farben und grosse Aufrichtigkeit, aber bleibt stets bei einer gewissen prosaischen Auffassung, der die tiefere, intime Sympathie fehlt. Seine Malerei ist eine solide, nicht suggestive Prosa, das gerade Gegentheil der lyrisch empfindungsvollen

Digitized by Google

Töne, die den grossen französischen Malerpoeten eigen. Auch er erweist sich darin als echter Sohn seines Landes.

Der belgische Naturalismus ist wie ein kräftiger, mit fester Nahrung angeschwemmter Körper, dem über dieser physischen Behäbigkeit ein wenig die Fähigkeit zur Begeisterung, die Zärtlichkeit der Empfindung verloren ging. Die Bilder sehen durchgängig gemalt, mit Oel gemalt, speciell belgisch gemalt aus. Die Maler freuen sich über ihre fruchtbaren Landstriche, ihre fetten Heerden, den gesunden Geruch der Kuhställe, aber kümmern sich um feinere Empfindungen wenig. Ueberall herrscht eine gleichmässige feste Mache, wenig eigentliche Intimität und Frische. Man malt noch immer nicht das feine Parfüm der Dinge und die Weichheit ihrer Tonwerthe, hat keinen Sinn für den leichten Schauer der Atmosphäre und das zarte poetische Kosen des Lichts. Materielle Schwere und prosaische Nüchternheit spricht aus Allem — die Raceneigenthümlichkeit, durch die im 17. Jahrhundert schon die vlämische Malerei, soweit sie autochthon war, sich von der gleichzeitigen holländischen unterschied.

XXXIX.

Holland.

IST Belgien das Vaterland der Technik, so hat in Hollands Malern die Intimität modernen Naturfühlens vielleicht die zartesten Interpreten gefunden. Dort überwiegt das Aeusserliche — das Oel und der Pinsel; hier decken Herz sich und Hand, Empfindung und Technik. Der Ahn der belgischen Malerei ist Courbet, die Geburtsstunde der holländischen fällt mit jenem grossen geschichtlichen Moment zusammen, als die französischen Landschafter, nachdem ihnen im Louvre das Verständniss der alten Holländer aufgegangen, sich im Wald von Fontainebleau ansiedelten. Was in den anderen Ländern eine Revolution gewesen, bedeutete hier nur eine Evolution. Der Einfluss der Franzosen auf die Holländer bestand bloss darin, dass sie ihnen von Neuem das Verständniss für die schönen Werke der eigenen heimischen Vergangenheit eröffneten. Eine Reihe grosser delicater Geister nahm einfach die unterbrochene alte Tradition wieder auf und leitete sie mühelos in die Gegenwart herüber.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts hatten die Holländer mit dieser Erbschaft sehr schlecht gewuchert. Der Spiritus, selbst der von Dow und Mieris, war verflogen und nur das Phlegma geblieben. Die Maler des 18. Jahrhunderts suchten in armseliger Nachahmung die minutiöse Kleinmalerei des Netscher zu überbieten, hatten bourgeoisiemässige Reinlichkeit der Linien, die Mache des Zeichenlehrers auf ihre Fahne geschrieben. Im Beginne des 19. Jahrhunderts war man — soweit überhaupt etwas entstand — in die schwere und mühselige Nachahmung der französischen Classicität verfallen und hierauf ein wenig vom Flügelschlag des Romantismus berührt worden, der mit dem holländischen Phlegma eine recht komische Mesalliance einging. Die Vertreter der holländischen Schule von 1830, pseudoidealistisch, trocken und unkünstlerisch, lieferten in der Landschaft nur Decorationsstücke ohne Atmosphäre, im Figurenbild historische

Digitized by Google

oder barbarische Anekdoten, romantische Melodramen oder Bauernidyllen aus der keuschen Oper, kühn, lebhaft, conventionelle Malerein, wie sie damals ganz Europa produzierte.

Die nächste Generation suchte mit grosser Mühe sich ein wenig emporzuraffen, wenn namentlich die Berührung mit den Belgiern erregte. Doch auch diese guten Absichten verunstalteten Bestrebungen waren nur von geringem Erfolg gekrönt. Einige Landschaften und intime Scenen aus dem Leben lassen erkennen, dass der Geist, der in den Grossen des 17. Jahrhunderts lebte, auch immer nicht ganz erstorben, aber unter allzuschwach gewordene war. Kindisch und von Schwäche matten ihre sehr vernüftigen kleinlich correcten Landschaften. Darauf Hier dachte an Terniers und suchte in dessen Technik etwas vom Gastebrauner Wilhelm. Ein dunkleres Andenmeiner, die Handwerkszeug und ärgliches und beschränkte Treiben, ist der Maler Mahn. Wer Ihm der Mahn Hollbeins, so versuchte Herman die Kunst der holländischen Meister zu sein. Es gelang ihm dennoch, die sich eine Malerei ohne Theatercostüme, ohne breitkerzenpiegelnde Fabeln, grosse Roller oder elegante Schauben des 17. Jahrhunderts nicht vorstellen konnten. Der Hinterwinkler Peintures malte im Sinne von Gros, und einige seiner Portraits sind nicht verächtlichen. Der jung verstorbene Nolten, Weissenbruch und einige Andre begnügten sich in bescheidener Weise für Lokomotive. Mit grösserem Erfolg der Architekturmaler Johannes Bosboom, der unter Führung Rembrandts und Pieter de Hooghs das Wehen der Sonnenstrahlen im Innern niederländer Kirchen, das warmen Lichtreflex in weiten Hallen und schimmernden Winkeln sehr fein in Oel und Aquarell gemalt hat. Gewöhnlich steigen von einem grossen Fenster das Hintergrundes das Licht in gebrochenen gelben Tönen auf die Bodenwerk und lagert sich breit auf den Wandungen der Gewölbe; die dunkle Masse des grossen Kreuzmassen. Bemalt sein vom schwarz Kunst, und im Grunde des Schiffes bewegen

Josef Israels.

Israels: Travaillons de la mer.

sich Chorfänger mit Kerzen. Schellhorn, Tamtam, Waldteufel, Kastenbrummer gehen sich ehrenvoll «bei Mühe»; aber obwohl sie Ritter des heiligsakischen Löwenordens und der Elchenkrone waren, wurden sie doch nie in Galoschen sehr gesucht sein. Ihr Verdienst ist nur, den Boden vorbereitet zu haben, den heute eine neue, zu Tränen ihrer überlegenen Generation bebauptet.

An diese und den Schnupfen trat, bette nie demnach keine feind Leben, engagementsfreudigen Richtungen zu verdrängen. Der Kampf, der anderswo geführt worden musste, um statt thantalischer Phrasen Wahrheit und Ehrlichkeit auf den Kranz zu erheben, Blatt Israels und seinen Genossen ersparen. Es gibt nur mit grösserer Kraft und Frische, als es diese bedurften gethan, den seit dem 17. Jahrhundert brach liegenden Boden zu bestehen. Man organisierte. Unsere alten Herren haben sich an ihrem Land und ihrer Zeit bereinigt. Haben wir nicht ihr Genie, so versuchen wir wenigstens, ihnen auf ihrem Weg zu folgen. Inspirirten wir uns nicht an ihrer Zeit und ihrem Land, sondern an unserer Zeit und unserem Land.

Digitized by Google

Israels: Mahl.

Was das Land anlangt, liegt keine Schwierigkeit vor, denn wir sind Landsleute, und auch die Niederlande haben, abgesehen von einigen Holzarten neuer Erwerbungen auf dem Ozean ihr Aussehen in den zwei Jahrhunderten wenig verändert. Nur hinsichtlich der Zeit heisst es, jeden Gedanken äusserlicher Nachahmung zufolgedem. Können wir unsern grossen Meister nicht, nicht um noch einmal zu machen, was sie zu ihrer Zeit gethan, sondern um das zu machen, was sie gethan haben würden, hätten sie in unseren Jahrhundert gelebt. Der Besuch der französischen Ausstellungen seit dem Ende der 50er Jahre belehrte diese Bestrebungen. Durch die Bilder Millets und Diazbergs wurden die jungen Holländer belehrt, dass sie gar keine Hinterwäldler in die Welt zu setzen, sondern ganz wie ihre Altvätern im 17. Jahrhundert, nur die Uler des Meeres, den Strand, die Dünen, die Gestalt der dem heilländischen Städte nach ihren Gebietrinnen zu fragen brauchten, um Maler, moderne Maler zu sein. Hatte man an jenen Alten sehr mit Unrecht früher das alte Gewand und die Sitten vergangener Zeiten nachgeahmt, so handelte es sich jetzt darum, ihnen im Prinzip zu folgen. Denn ihren Gegenossen boten sie

Digitized by Google

jene Bilder weder weit hergeholte noch weit zurückliegende Kuriositäten — sie sprachen einfach und herzlich zu ihnen, wie Millet zu seinen Landsleuten. Ganz ruhig, ohne Kampf trat hier die moderne Kunst ins Leben. Es ist, als hätten Pieter de Hoogh, van Goyen und Ruysdael nur den Moment abgewartet, wo man sie wieder verstehen würde, um von Neuem an die Staffelei zu treten. Diese directe Herkunft von Classikern gibt auch den Enkeln ein classisches Gepräge.

Sobald die Holländer auf einer Ausstellung erscheinen, empfängt in ihren Sälen der Eindruck abgeklärter Ruhe und stiller altmeisterlicher Sicherheit. Man athmet die weiche, gleichmässige und anhaltende Wärme der grossen Fayenceöfen, wie sie in den wohlhabenden holländischen Häusern stehen. Kein Lärm, keine Unruhe, kein Streberthum. Mehr als früher sanft, hingebend, fast melancholisch, nicht gleich allumfassend wie die alte Kunst, die das ganze Leben der Wirklichkeit und des Traumes von den grossartigen Conceptionen Rembrandts bis zu den burleskesten Scenen Ostades umfasste, behandelt die neue Kunst Hollands mit einer vornehmen Einfachheit, dem Reiz tiefer Intimität und gemüthvoller Zartheit die Scenen des Lebens und das Leben der Natur. Holland ist das harmonischste Land der Welt, das Land der dämmernden Stuben und traulichen Innenräume, der weiten Flächen und melancholischen Dünen, der grossartigen Wolkenbildungen und gedämpften farbigen Luft. Nirgends ist volles Licht, nirgends voller Schatten, keine krystallene Klarheit, doch auch selten schwerer Nebel. Weich wallendes Halblicht hüllt Alles ein. Graue Dunstwolken bedecken den Himmel. Feuchtigkeit füllt die Luft. Wenig Farben sieht man, aber Alles ist Farbe. Mit diesem Fleckchen Erde sind die Maler durch zärtliches Heimathsgefühl verbunden. Ein gemüthlich rührender Provincialismus, der Patriotismus des Kirchthurms kennzeichnet ihre Kunst. Sie bleiben ruhig im Lande, beschränken sich darauf, ihre Heimath darzustellen, die stattlichen Häfen der Seestädte, den Strand ihrer Seebäder, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, die Schwere ihrer Rinder, den fetten Boden der Aecker. Die harte Ehrlichkeit der französischen Naturalisten ist unter den Händen der Holländer zarter und weicher, die lichtsuchende Kühnheit der französischen Luministen unter dem Einfluss der holländischen Atmosphäre schummeriger, düsterer geworden. Die ganze Kraft aus dem heimatlichen Boden saugend, bilden sie in der Kunst wie in der Politik ein ruhiges Ländchen für sich, in das kein Tageslärm störend herüber tönt.

Digitized by Google

Fig. 1. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the mandibles and the labrum.

Fig. 2. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the maxillae and the labium.

Fig. 3. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the mentum and the gular region.

Fig. 4. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the antennae and the eyes.

Fig. 5. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the prothorax and the coxae.

Fig. 6. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the mesothorax and the metathorax.

Fig. 7. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the abdomen and the genitalia.

Fig. 8. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the legs and the tarsi.

Fig. 9. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the wings and the elytra.

Fig. 10. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood) showing the scutellum and the pygidium.

Josef Israels, der holländische Millet, war am 27. Januar 1827 in Groningen, einer kleinen Handelsstadt im Norden Hollands, geboren. Er wollte Rabbiner werden, studirte in der Jugend Hebräisch und vertiefte sich in den Talmud. Als er die Schule verlassen, trat er in das kleine Wechselgeschäft seines Vaters ein und lief oft mit dem Geldsack unterm Arm nach dem benachbarten Bankhaus des Herrn Mesdag, dessen Sohn, der Marinemaler H. W. Mesdag, damals kaum ahnte, dass je eine Marine von ihm im Atelier dieses armen Judenjungen hängen werde. 1844 ging er nach Amsterdam in das Atelier des damaligen Modemalers Jan Kruseman. Seine Eltern hatten ihn bei einer frommen jüdischen Familie in Quartier gegeben, die in »Joden breëstraat«, dem Amsterdamer Ghetto wohnte. Diese kleinen, engen Strassen, wo sich die Einwohner vom einen Fenster zum andern die Hand geben können, diese alten Marktplätze mit ihrem orientalischen Menschengewimmel bezauberten ihn. Gleich Rembrandt wanderte er durch die Winkelgässchen, beobachtete die Krämer, die Fischweiber, die Läden mit Früchten, Aepfeln, Orangen, die hübschen, malerischen Judenweiber, dies ganze condensirte, auf kleinem Raum angehäufte Leben — ohne dass er zunächst für möglich hielt, die Figuren, die er um sich sah, auch zu zeichnen. Er folgte als fleisiger Schüler den akademischen Lehren Krusemans und setzte unter dessen Anleitung eine Reihe grosser Historienbilder und italienischer Bauernscenen in die Welt.

Eine Reise nach Paris, zu der er 1845 durch die Ausstellung einiger Gretchenbilder des französischen Holländers und elegischen Romantikers Ary Scheffer angeregt wurde, änderte ebenfalls nichts in seinen Anschauungen. Er besuchte dort das Atelier Picots, eines alten Davidschülers, wo damals über 150 junge Leute arbeiteten und wo ihm die ersten Regeln der französischen Historienmalerei überliefert wurden. Dann meldete er sich mit einer Probezeichnung »Achilles mit Patroklus« zum Eintritt in die Ecole des Beaux-Arts und kam zu Paul Delaroche — gerade nachdem Millet dessen Werkstatt verlassen hatte. Pils und Lenepveu sollen die einzigen Kameraden gewesen sein, denen er, ungeschickt und linkisch im Verkehr, damals näher trat. Und als er im Revolutionsjahr 1848 in die Heimath zurückkehrte, war das Ergebniss seines Pariser Aufenthaltes kein anderes als bei Millet: er hatte viel gehungert, im Louvre studirt und im Salon gesehen, wie in Frankreich »grosse Malerei« betrieben wurde. Nun miethete er in Amsterdam ein

Digitized by Google

Zimmer und versuchte auf die Leinwand zu bringen, was Delaroche ihm gesagt. »Aaron findet im Zelt die Leichen seiner beiden Söhne, Hamlet und seine Mutter, Wilhelm der Schweigsame und Margarethe von Parma, der Prinz Moriz von Nassau vor dem Leichnam seines Vaters« waren die ersten Werke, mit denen er holländische Ausstellungen beschickte; Ritter im Mondschein und Calabresische Briganten die ersten, die er — für 15 bis 20 Gulden — an Amsterdamer Kunstfreunde verkaufte. Die Namen Pienemann, Kruseman, Scheffer, Picot und Delaroche können nicht erklären, was Israels später für die holländische Kunst wurde. Wie bei Millet war es ein Zufall, eine schwere Lebensprüfung, die Israels' Zukunft entschied.

Einige Zeit, nachdem er in Amsterdam sich niedergelassen, war er sehr krank geworden und um Heilung zu suchen, nach Zantvoort, einem kleinen Fischerdorf bei Haarlem gegangen. In diesem verlorenen Ort der Dünen lebte er allein und einsam dahin, fern von Ausstellungsgeräusch, von künstlerischen Einflüssen und Atelliergesprächen. Er wohnte bei einem Schiffszimmermann, theilte ganz die Gewohnheiten seiner Hausleute, und hier in dieser neuen Umgebung begann er, wie Millet in Barbizon, zu bemerken, dass auch die Gegenwart gemalt werden könne, dass der Schmerz der Armen so tief sei, als das tragische Geschick alter Helden, das Alltagsleben so poetisch wie jeder historische Stoff, dass es nichts Stimmungsvolleres gebe, als das in zartem Licht gebadete, in der Farbe so harmonische Interieur einer Fischerhütte. Der mehrmonatliche Aufenthalt in einem weltentlegenen kleinen Dorf entdeckte ihm seinen Beruf und bestimmte seine fernere Laufbahn. Unaufhörlich machte er Studien nach der Natur, nach den tonigen Innenräumen, den einfachen Trachten, den Dünen mit ihrem blassen Grün und gelben Meersand. Er war zum ersten Mal ergriffen von der intimen Schönheit dieser einfachen, in ewige Poesie getauchten Dinge. Gleich Millet begeisterte er sich für das Leben der Bauern, für die Rauheit ihrer Linien, für ihre grossen, durch die gleiche Bewegung, die Wiederholung gleicher Arbeit typisch gewordenen Formen. Zantvoort wurde für ihn eine Offenbarung. Ganz durchtränkt mit akademischen Traditionen, wurde er hier der Künstler, der die Dramen im Leben der Seeleute schildert, der Maler poetisch stiller Todtenbette und traulich dämmriger Interieurs, der Maler einsamer Wiesen im nebligen Morgenroth. Hier lernte er die Mysterien des holländischen Lichts begreifen,

Digitized by Google

Figure 1: Illustration of the Gaussian Mixture Model (GMM) and Expectation Maximization (EM) algorithm. (a) Data points in 2D space. (b) Contours of the GMM trained via the EM algorithm.

Fischer, der auf dem Todtenbett liegt, die grosse Ruhe gekommen. Er leidet nicht mehr und fühlt nicht mehr. Seine Augen sind geschlossen, die Lippen unbeweglich, die Züge starr. Durch das Ganze ging ein tiefes, persönliches Gefühl, eine grosse menschliche Poesie, und ihr entsprach die düstere Tönung, die, alle Finessen verschmähend, nur Ausdruck der Stimmung war. Mit diesem Bilde hatte Israels sich selbst gefunden. Geschätzt und anerkannt, verheirathete er sich 1863 mit der Tochter eines Groninger Advokaten und liess sich erst in Scheveningen, dann im Haag nieder. Hier wurde er im Laufe des letzten Menschenalters der Künstler, den die Welt bewundert. Hier hat er ein Meisterwerk nach dem andern gemalt mit jener unermüdlichen Arbeitskraft, die noch dem Siebzigjährigen eigen.

Josef Israels lebt ganz regelmässig. Jeden Morgen um 9 Uhr sieht man ihn seinen Spaziergang machen und punkt 10 Uhr steht er vor der Staffelei. In der Koninginnegracht, der stillen, echt holländischen Strasse, die zum Park hinausführt, liegt seine Wohnung. Man kommt an kleinen rothdachigen Häuschen vorbei, die sich pikant absetzen gegen den nebligen Himmel, der Kanal ist von Bäumen begrenzt, die sich lustig im Wasser spiegeln. In der Nähe pfeift eine Dampftrambahn, die ihre regelmässige Tour zwischen dem Haag und Scheveningen macht. In Israels' Hause herrscht lautlose Stille. Vornehme Gobelins dämpfen die Stimme, dicke Teppiche den Schritt. An den Wänden hier und da in fein profilirtem schwarzem Rahmen eine Rembrandtsche Radirung. Alles ist intim, in zarten ruhigen Tönen gehalten; selbst die Gedanken müssen subtil werden im vornehmen Schweigen dieses Künstlerheims. Hinter der Wohnung liegt ein Garten mit grossem Glashaus. Der hier arbeitet, ist ein ganz kleiner Mann mit hoher Diskantstimme, faltigem Gesicht, weissem Bart und zwei funkelnden, hinter grossen Brillengläsern hervorblitzenden schwarzen Augen. Alles an ihm ist von quecksilberhafter nervöser Beweglichkeit. Immer gestikulirend und sprechend, holt er, wenn man ihn besucht, alte Bilder hervor, betrachtet sie, den Kopf nach rechts und nach links neigend; nimmt, wie um nachzuprüfen, selbst die Stellung seiner Netzeflickerinnen oder Kartoffelleserinnen an, zeichnet mit den Armen grosse Landschaften in die Luft, setzt sich, um sofort wieder aufzustehen, sucht etwas und erinnert sich dabei einer Bemerkung, die er in der Zeitung gelesen. Selbst wenn er beim Malen ist, läuft

Digitized by Google

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Sed ut perspiciatis unde omnis iste natus error sit voluptatem accusantium doloremque laudantium, totam rem aperiam, eaque ipsa quae ab illo inventore veritatis et quasi architecto beatae vitae dicta sunt explicabo. Nemo enim ipsam voluptatem quia voluptas sit aspernatur aut odit aut fugit, sed quia consequuntur magni dolores eos qui ratione voluptatem sequi nesciunt.

Augen und runzlichen, wettergebräunten Gesichtern, hier lernt das arme Bauernkind in seinem Gehstuhl laufen, hier hat sich die Familie des Fischers um eine Schüssel rauchender Kartoffeln vereint. Wenige haben das Milieu, in dem die Figuren sich bewegen, so zu ihrem Studium gemacht wie Israels, wenige in dem Grade empfunden, dass jeder Gegenstand in der Natur wie im Leben seine eigene Atmosphäre hat, aus der herausgerissen er nicht bestehen kann. In seinen Bildern deckt sich Atmosphäre und Inhalt. Auch in der Wirklichkeit verläuft das Dasein dieser armen Leute in dunkler Dämmerung, nur zuweilen von einem flüchtigen Sonnenstrahl erhellt, bis es allmählich ganz dunkel wird und der Tod seinen geheimnissvollen Schatten über ihr Leben wirft.

Doch hier macht man nur die Bekanntschaft des einen Israels. Derselbe melancholische Lyriker ist ein urwüchsig kräftiger Künstler in seinen Fischerbildern. Mit welch grandioser Einfachheit malte er in seinen »Travailleurs de la mer« dies unendliche drohende graue Element unter bleiernem Himmel, diese wettergebräunten riesigen Seeleute, die mit schwerem Anker auf der Schulter, von Wogen umspritzt durch's Wasser waten. Und welche naive Heiterkeit lebt in seinen Kinderbildern. Duranty hat fein von einem Bilde des Meisters gesagt, es sei mit »Schatten und Schmerz« gemalt, diese andern malte er mit »Sonne und Freude«. Wie den Tod mit seinen dunkeln grauen Schatten, besingt er auch das junge Leben in der ganzen lachenden Freiheit der Natur. Seine Fischerkinder sind gesund und blond und haben rothe Backen. Sie bewegen sich am frischen heitern Meer, dessen zitternde Wogen unter kosenden Sonnenstrahlen wollüstig aufschaudern, und unter einem blauen, von weissen Wölkchen durchzogenen Himmel, der klar auf üppig grüne Felder herabblickt.

Israels ist unter den Modernen einer der grössten, kräftigsten Maler und zugleich ein tiefer zarter Poet. Im Pariser Salon, umgeben von all den geschickten virtuosen Technikern, erscheint er als ein Künstler, dessen Empfindung tief genug ist, auch ohne Jongleurstücke einen grossen Eindruck zu erzielen. Keiner versteht so, die Arbeit des Pinsels der allgemeinen Stimmung unterzuordnen. Er ist ein naiver Dichter, gross in der Wiedergabe der niedrigen Leute und der kleinen Dinge, ein Künstler, der in engem Kreis sich bewegt, diesen aber in seiner ganzen Intimität durchdringt, ein Mann, der etwas gefühlt hat im Leben und deshalb auch

Digitized by Google

als Künstler etwas ganz Persönliches zu sagen hat. Einzelne seiner Radirungen ragen an Tiefe des Naturgefühls, classischer Einfachheit und suggestiver Kraft fast an Rembrandt heran. Sie zeigen einen Maler, der mit erregtem Auge, fast religiöser Wärme, die geringsten Dinge, ein Stück Wäsche, das Gras in der Sonne, das Gelbblond des Meersandes betrachtet. Wie nett sind diese Kleinen, die am Meere mit Papierschiffchen spielen. Wie ist die gefährliche See an diesem Morgen ein ruhiges mildes Element. Und mit wie einfachen Mitteln ist doch der Eindruck der unermesslichen Ausdehnung erreicht. Mit wenigen Strichen weiss er die feuchtklare Atmosphäre und die zarte Tönung des Himmels zu geben. Sonnendurchglänzte Strandpartien wechseln mit schattigen Stuben, die mächtigen Silhouetten knochiger Seeleute mit zart hinskizzirten Fischerkindern. Eine Bäuerin sitzt am Meeresufer vor den ruhigen Wogen, eine andere arbeitet in ihrer Hütte, in der es eben anfängt, dämmerig zu werden, ein Kind liegt in der Wiege, eine runzliche, stille, alte Frau, in weiches Dunkel gehüllt, wärmt sich am Ofen die müden Hände. Alle Blätter sind äusserst geistreich, bald leicht improvisirt, capriciös und gewollt, bald ausgearbeitet, gefeilt und gerundet, immer aber persönlich, malerisch, frei, die Geste und den Ausdruck mit souveräner Sicherheit gebend. Josef Israels ist nie zurückgegangen, liess nie sich vom Kunsthandel umgarnen, ist immer grösser geworden, und dieser charaktervollen Selbstkritik verdankt er, dass er noch heute als anerkanntes Haupt der holländischen Malerei dasteht.

In ihm verkörperte sich die Kraft des modernen Holland. Er ist der Bahnbrecher gewesen, nicht nur für Stoffe, Technik und Farbe; auch an Vielseitigkeit reicht keiner der Jüngeren an ihn heran. Von ihnen hat jeder seinen kleinen Acker, den er unablässig bebaut. Der eine malt nur Mädchen am Strande, der nur schummerige Interieurs, der Städtebilder bei dunstigem Abend, der graubraunes Gelände mit melancholisch-regendüsterem Himmel, der das fette, üppig grüne Phlegma des holländischen Bodens, der flache Ufer mit Windmühlen und rothdachigen Häusern, die sich in mattem Farbenschimmer vom einförmigen Grau der Wolken lösen — Jeder malt ein Theilchen von Israels.

Christoph Bisschop, der farbenfreudige Meister, der heute ebenfalls im Haag lebt, ist nur vier Jahre jünger als Israels und arbeitete auch kräftig am Umschwung der holländischen Malerei. Gleyre und

Digitized by Google

Feine, liebe Leistungen, wie diese Figurenbilder, sind die holländischen Landschaften. Auch hier ist der Blüthenflor der holländischen Malerei nicht so üppig und in die Augen fallend, wie bei den anderen Nationen, aber er ist fast duftiger und zarter. Sie haben keine neuen Sensationen geschaffen, sich um die technischen Probleme, die die suchenden Geister unter den französischen Impressionisten beschäftigen, wenig gekümmert, doch in discretem, zarten Naturfühlen steht Niemand unter den jetzt Lebenden den Classikern der modernen Landschaft, den feinen Meistern von Fontainebleau so nahe. Die von feuchtem Dunst fast immer erfüllte Atmosphäre, die über dem wasserreichen Flachlande lagert, das Sonnenlicht leise dämpft und umschleiert und der Vegetation ihre saftige Frische leiht, diese ganze, für das stumpfere Auge reizarme und doch an feinstem Zauber reiche niederländische Natur wissen diese Maler in wahrhaft erquickenden Bildern zu spiegeln. Da klappert auf dem Hügel eine Windmühle, dort liegen Kühe grasend auf der Wiese, dort gehen Arbeiter Abends am Strand hin, und die weiche, von feuchter Atmosphäre geschwängerte Luft, der zarte, Alles umhüllende Flor grausilberner Töne erzeugt von selbst die »grosse Harmonie«, die in sonnenklaren Ländern so schwer zu erzielen.

An erster Stelle sei *Jongkind* genannt, der frische, gesunde holländische Pariser, der erst nach seinem Tode 1891 in weiteren Kreisen bekannt ward. In Latrop 1819 geboren, hatte Jongkind früh sein Geburtsland verlassen und war eine Zeit lang nach Düsseldorf, dann für immer nach Frankreich gegangen, wo er auch sofort von einigen vornehmen Geistern in seiner Bedeutung erkannt wurde. Schon 1864 schrieb ein Kritiker des »Figaro«: »Coloristisch kann man nichts Feineres sehen, als die Landschaften Jongkinds — es müssten denn die deliciösen Arbeiten Corots sein. Man findet bei Beiden dieselbe Naivetät, dieselben hellen perlgrauen Himmel, dasselbe flüssige silberne Licht. Nur ist Jongkind etwas energischer, körperlicher, macht dem Reizvollen weniger Concessionen. Ein paar energische, wie zufällig hingeworfene und immer richtig sitzende Accente genügen ihm, seinen Bildern eine ausserordentliche Vibration zu geben.« Jongkind gehört nach seinem ganzen Wesen in die Gruppe der Fontainebleauer, und man würde eine Geschichte der französischen Landschaftsmalerei nicht schreiben können, ohne der exquisit reizvollen Bilder des Holländers zu gedenken. Diaz nahm sich Anfangs seiner an und Daubigny stand ihm sehr nahe, doch ohne einen directen Einfluss auszuüben.

Jongkind ist eine Persönlichkeit für sich geblieben, der allgemeinen Bewegung in seiner Art gefolgt. Er liebte das Wasser und den thauigen Morgen, das feuchte Grün, den in bleichen Strahlen erglänzenden und von silbernen Wolken durchzogenen Mondhimmel. Was er gibt, ist immer ganz unmittelbare Uebertragung persönlicher Eindrücke. Manchmal lässt er — obwohl breiter und impressionistischer, an den alten van der Neer denken, dem es auch der Mond angethan hatte und der sich Nachts so gern in der Gegend von Amsterdam und Utrecht herumtrieb. Gleich den alten Niederländern, fühlt sich Jongkind am wohlsten in Gegenden, die dem Menschen nahe sind. Die Häuser, die Schiffe, die Windmühlen, die Strassen und Dorfmarktplätze, alle Landstriche mit Spuren menschlicher Thätigkeit sind ihm lieb. In Paris malte er das Leben des Pont Neuf, die vom bleichen Licht des Mondes und von tausend Gaslaternen umstrahlten Häuser am Seineufer, die alten Kirchen und winklichen Gassen des Quartier latin, das kahle, noch werdende Terrain neu angelegter Vorstädte, die Thätigkeit der Strassenreiniger im Morgengrauen. Er kannte, wie kein Anderer, die verlorenen Winkel des alten grauen Paris und diese noch heute fast kleinstädtische Bevölkerung. In der Normandie reizt ihn die Urwüchsigkeit des Seelebens. Aus Holland, wohin ihn seine Erinnerungen oft führen, bringt er Momentaufnahmen von Canälen mit, wo trübes Wasser um dunkle Barken plätschert, von nebligen Dörfchen, wo die Sonne schüchtern auf rothen Dächern spielt, von Windmühlen auf grünen Wiesen, von feuchten Weideplätzen, schummerigen Mondaufgängen und frischen Morgenstimmungen, wie sie Goyen liebte. Im Nivernois um 1860 malte er die blassgrauen Sandwege, weisse, von greller Sonne beschienene Bauernhäuser, das vibrirende Rieseln der Sonnenstrahlen durch die trockenen Blätter herbstlicher Bäume; in Brüssel, in Toulon die kleinen winkligen Gassen mit ihrem bewegten wimmelnden Strassenleben. Seine Mache ist breit und zart, kräftig und pikant zugleich. Alles hat das zuckende Leben der Skizze.

Jongkind war Schüler Isabeys und erhielt schon im Salon 1852 eine dritte Medaille. Seitdem wiesen die Jurys seine Bilder zurück, erst auf der Weltausstellung 1889 trat er in seiner Bedeutung hervor. Gewöhnlich construirte er seine Landschaften noch, übernahm von den alten Holländern die Lust an architektonischem Aufbau, bemühte sich, seine Bilder zu »componiren«, die Bäume, die Schiffe, die Häuser, die Menschen möglichst so zu stellen, dass ein abgerundetes

Figure 1.1: Sample figure caption.

Quantitative results say little about qualitative performance, for which there is no universal metric; see Peli (1990) for one approach. We conclude with cross-references to Ch. 2 and Fig. 1.1.

Schweigen ruht über seinen holländischen Gegenden, und der Wind scheint klagend durch die Blätter der Bäume zu wehen. Die Dämmerstunde und die feuchten Regentage, alle Molltöne der Natur, hat er besonders geliebt.

In H. W. Mesdag, der die Lyrik des Meeres in allen Tonarten malt, besitzt Holland einen der ersten Marinemaler der Welt. Seit Courbet sind wenige Darstellungen des Meerlebens von solcher Wahrhaftigkeit und Stärke des Natureindrucks gemalt worden. Während die Belgier Clays und Artan nie das Ufer verlassen, sieht man bei Mesdag das Meer vom Meer aus, nicht vom Ufer her; ist wirklich auf dem Wasser, mit Schiff, Luft und Wellen allein. Und während die Belgier besonders das lächelnde Meer, das prismatische Schillern der Sonnenstrahlen auf dem ruhigen Meeresspiegel lieben, zeigt Mesdag hauptsächlich den unheimlichen Moment vor dem Sturm. Das Meer liegt auf seinen Bildern gewöhnlich bleischwer da in drohender Ruhe; nur ein paar leicht zitternde Wogen scheinen sich vorzubereiten auf den Kampf, den sie unter einander führen werden. Darüber dehnt sich ein grauer, monoton düsterer Himmel, an dem selten nur, roth leuchtend wie der Krater eines Vulkans, der Sonnenball steht. Mesdag hat solche einfache Bilder seit einem Menschenalter auf jeder Ausstellung gehabt und ist erst in seinen letzten Jahren ein wenig der Routine verfallen.

De Haas malt die holländisch belgische Flachlandschaft, ihren wolkigen mattblauen nordischen Sommerhimmel und die Rinder oder Esel, die im Dünengras weiden. Lodewyk Apol liebt winterliche Laubwälder, deren blätterlose Zweige ein funkelnder Schneeschleier deckt, frosterstarrte Gewässer und weissgraue Baummassen, die zart in nebliger Luft verschwimmen; Klinkenberg im Haag, ein Schüler Bisschops, hat von diesem den Sonnenschein zu malen gelernt. Das Licht klarer Märztage liegt gewöhnlich über seinen Bildern und bescheint die Façaden sauberer Backsteinhäuser, die sich in der stillen Wasserfläche der Canäle spiegeln. Bastert, der so breit arbeitet, Roelofs, Blommers, Storm vans Gravesande, die stimmungsvollen Herbst-, Wald- und Abendlandschaften Fr. Duchattels und Koldewegs, die schönen Stillleben der Damen Marie Rosenboom und Sande-Bakhuyzen seien auch noch genannt. Es ist gerade innerhalb der holländischen Malerei ebenso schwer eine Auswahl zu treffen wie die Einzelnen zu kennzeichnen. Die merkwürdigste Familienähnlichkeit vereint sie. Immer Vornehmheit, die aus guten Ueber-

Digitized by Google

Sehnsuchten stürmen, schöpferisch, zu Tage, und in den Briefwechseln dann die reine Wärme, die illusionäre Tiefe. Wenn einmal eine Auswahl daraus getroffen sein wird, kann Liebe-Entdeckung mehr. Alles ist geschmackvoll und gefällig, von einer gewissen Eleganz des Lebens. Die reichen grünen Pflanz- und Strauchwände von Bonn her, die Jugend, die Gesellschaft, die ästhetische Interessen, die Gesellschaft und Vertrauensstimmungen von W. Theobor, die Hochkirchlichen von Paul

Heyse. Marie.

Heyse, die Ehen Friedrich von Emil, Lieb und unendlicher Form; schließlich die spärlichen persönlichen Reminiscenz des Mr. Lyon [in Torrey — sind die einzigen Werke, die mit vielen Jahren über Chronisten Gelegenheit gaben, das eigene Interesse der Selbstbiographen wiederzufinden von neue Stimmen zu hinzuhören. Also gerade, was Heyse, der Dichter, der Künstler, der Mensch, der Gesellschafter, eine feine Stellung in der modernen Kunst sich erworben. Gewiß, Indem sie ohne Reklamestimmen miteinander will lieren vielgen Conversationen, folgten, haben sie vielleicht die Hochwichtige Weite der Gegenwart geschaffen, die so viele interessante und feine, auch so viele unbedeutende Menschen hervorgebracht hat. Und wenn die nächsten Nachkommen Heyse nicht mehr unbedingt schwärmen, so können

XL.

Dänemark.

DÄNEMARK ist, wenn man will, ein neues Holland, nur von einer weniger dicken Atmosphäre, unter einem klareren Himmel, ein Holland, das weniger fett, weniger üppig ist, ein Land, das weniger bevölkert ist und wo man mehr träumt. Diesem verwandten Charakter der Natur entsprechend, ist auch in der Kunst der Uebergang von der einen Schule zur andern fast unmerklich. Als Interieur- und Landschaftsmaler schliessen sich die Dänen den Holländern an durch die rührende Zärtlichkeit, mit der sie das Porträt ihres schönen Landes, seines Familienlebens, seiner Waldlandschaften und Seen malen. Auch sie meiden, so erfolgreich sie als Techniker in Paris Erleuchtung suchten, das eigentliche Experimentiren mit dem Pleinair und die letzten Consequenzen des Impressionismus. Sie lieben fast noch mehr als die Holländer, sich in weiche Dämmerung und webenden Duft zu wickeln. Was sie von Jenen unterscheidet, ist nur ein geringeres Maass von Phlegma, ein grösseres von Nervosität, ein sanfter Schimmer elegischer Wehmuth, jener zarte Hauch träumerischer Melancholie, der auch die alten dänischen Volkslieder durchweht. Es klingt fast holländisch, was sie sagen, aber undeutlicher, geheimnissvoll flüsternd ausgesprochen, mit jenem matten Ungefähr, worin sich verräth, dass es dänisch ist.

Kennst du den Thiergarten bei Kopenhagen, jenen lieblichen Park, wo die alten dänischen Buchen flüsternd die Köpfe zusammenstecken und die Luft mit einschläfernden Düften schwängern. Vom Sund herüber kommt ein mattes, gedämpftes Rauschen, das leise, zitternd im Walde verhallt. Ueber den Boden gleiten die weichen Schatten der Buchenkronen, dazwischen spielt duftig das warme Sonnenlicht. Alles verwebt sich zu einer grossen, ruhig träumerischen Eintönigkeit, von geheimnissvoll schwermüthigem Charakter. Ein Volk, das in solcher Umgebung heranwächst, wird in all seinen

Empfindungen reizbarer, in seinem Organismus feinfühliger sich entwickeln, als eines, das zwischen Bergen und rauhen Felsklippen wohnt. Der Duft und Klang dieser seltsamen weichen Natur macht die Nerven vibrirender, zarter. Hast du Jacobsen gelesen? Erinnerst du dich der Gestalten von Niels Lyhne und Mogens und Marie Grubbe, die so weich und träumerisch hingebend sind, die so haltlos halb der Wirklichkeit, halb verschwommenen Nebelbildern leben, die so viel zarte, überzarte Empfindung haben und sofort fallen, sobald eine rauhe Hand sie aus ihrer Sphäre herauszieht. Erinnerst du dich der Verse, die Mogens leise vor sich hinsummt:

In Sehnen leb ich,
In Sehnen.

Derselbe geheimnissvolle Duft, den die Werke Jacobsens haben, jenes traumhaft sich Verlierende, Zerrinnende, im Nebel Verschwimmende, das an die weichen Uferlinien von Seelands Küsten mahnt, ist auch der dänischen Kunst zu eigen. Auch sie hat etwas seelisch Verschämtes, ein unendliches Bedürfniss nach dem, was zart und fein ist, etwas seltsam Insichgekehrtes, Zaghaftes, Zauderndes, schmelzend Muthloses, jung Harmloses und doch Thränenschimmerndes, eine Sehnsucht, die wie Wehmuth ist, eine Entsagung, die sich in stillen, schmerzlich süssen Elegien Luft macht. Auch sie meidet den kalten, klaren Tag, die indiscrete, entschleiernde Sonne. Alles ist eingehüllt von weichem, gedämpftem Licht. Alles geheimnissvoll, schweigend, in freundlich wehmüthigen Träumen schwelgend. Verschwommene Landschaften sind dargestellt in nebelverlorenen Linien, mit unbestimmten Tiefen und leisen Tönen. Oder dunkle Wohnzimmer, in denen Thee auf dem Tische steht und stille Leute sich in Stühle zurücklehnen. Im Ofen brennt das Feuer mit gedämpftem, behaglichen Schnurren. Auf dem Tisch steht die Petroleumlampe und erfüllt den Raum mit mildem Dämmerschein. Der bläuliche Rauch der Cigarren mischt sich mit dem röthlichen Schein des Kaminfeuers, das seinen Widerschein auf den Teppich wirft, während von draussen leise Regentropfen gegen die Fensterscheiben schlagen. Von welch altmodischer Zierlichkeit sind diese Möbel, diese grossen Tische aus Mahagoniholz und kleinen Secretäre auf dünnen, geschnörkelten Beinen. Das sind nicht Möbel, die dumm und gleichgültig dastehen, sondern ererbte, gepflegte Möbel, eng verwachsen mit dem Dasein der Menschen. Wie gemüthlich, zutraulich sehen sie zu, wenn die

Digitized by Google

Familie um den Tisch sich versammelt, wenn das Theegeschirr klappert und das Wasser brodelt. Und wie drücken sie sich scheu an die Wände, wenn Gesellschaft ist, als hätten sie Angst vor den Leuten. Auf den Fensterbrettern blühen in grüngesprenkelten Töpfen altmodische Blumen. Altmodische Familienporträts hängen in biedermaierischer Behaglichkeit an den Wänden.

Man hat bei uns, wo man überhaupt geneigt ist, dem grossen Weltverkehr fernliegende Gegenden schon deshalb für halbbarbarisch zu halten, weil man von ihnen nichts weiss, diese bescheidene, aber kerngesunde dänische Malerei lange Zeit sehr von oben herab betrachtet. Erst das epochemachende Auftreten der jungen dänischen Schule auf den letzten grossen Ausstellungen belehrte, dass sich innerhalb der Grenzen des kleinen nordischen Königreiches ein frisches Künstlerleben rühre. Durch die Werke der Jungen wurde die Aufmerksamkeit auch auf die Aelteren gelenkt, denn es war nicht anzunehmen, dass solche Kunstblüthe über Nacht gekommen.

Dänemark ist bekanntlich keine Stätte alter Kultur. Vor dem Zeitalter Thorwaldsens fehlte jede künstlerische Tradition, niemals war das Land Schauplatz einer nachhaltigen und historisch wichtigen Kunstentwicklung. Aus dem Mittelalter hat es nur in wenigen gothischen Bauwerken von massiver Eintönigkeit Spuren einer schwachen Kunstthätigkeit aufzuweisen. Erst spät, im Beginn des 17. Jahrhunderts, trat unter der Regierung Christians IV. die Pflege künstlerischer Interessen mit grösserer Lebhaftigkeit hervor. Christian V. (1670—1699) suchte ein paar Strahlen von der Sonne Ludwigs XIV. zu erhaschen und berief zahlreiche französische Künstler, die das Land mit mannigfachen Nachahmungen Lebruns und Coustous beschenkten. Unter Friedrich V. (1746—1766) wurde eine Kunstakademie im Schloss Charlottenborg begründet und von dem Bildhauer Saly aus Valenciennes nach französischem Muster organisirt. Das neue Stadtviertel, das um diese Zeit in Kopenhagen entstand, die sogenannte Friedrichstadt, gibt in ihren Palais und der von Saly ausgeführten Reiterstatue Friedrichs V. ein ziemlich vollständiges Bild des nicht besonders reichen dänischen Rococo. Eine Generation später traten dann zwar dänische Künstler an die Spitze der Schule, aber die Tradition blieb vorwiegend französisch oder deutsch classisch. Jens Juel zeichnete sich als eleganter Porträtmaler aus. Der Thiermaler Gebauer malte kleine Bilder im Sinne des Esaias van de Velde. Durch den Bildhauer Wiedewelt wurden Winckel-

Digitized by Google

manns Theorien in Kopenhagen bekannt gemacht. Der Maler Abildgaard, ein allseitig gebildeter, grundgelehrter Akademiker, sah in den italienischen Renaissancemeistern, besonders in Michelangelo, seine Ideale. Unter diesen Männern bildeten sich Asmus Carstens und Bertel Thorwaldsen, die einen so wichtigen Beitrag zu Europas Kunstentwicklung lieferten.

War diese erste Periode der dänischen Kunst französisch oder classicistisch, jedenfalls importirt, ohne individuelles Gepräge, so leitete mit Eckersberg die nationale Epoche der dänischen Malerei ein, gebildet von einer Gruppe von Männern, die auf ihrem Boden standen, nur dänische Natur und dänisches Leben schilderten. Die Betrachtung ihrer Bilder bereitet dem Auge wenig ästhetische Freude. Die Ausführung fast aller ist spitz und ängstlich, die Darstellung der Formen kleinlich, die Farbe trocken und glanzlos. Doch der Empfindungsgehalt versöhnt mit der technischen Dürftigkeit. Zu einer Zeit, die geistloses Reproduciren alter Gedanken und alter Culturformen Idealismus nannte, waren die Dänen die ersten selbständigen Naturalisten, in einer Zeit, da die Kunst die Dinge fast nur durch das Medium der Literatur sah, erwiesen sie sich im eigentlichen Sinne als Maler und brauchten deshalb später den grossen Befreiungskampf, der überall anderwärts zu bestehen war, nicht durchzukämpfen. Sie hatten nicht nöthig allmählich zu lernen, dass man die Natur auch ohne conventionelle Anordnung künstlerisch wiedergeben könne, brauchten nicht belehrt zu werden, dass es bessere Welten als den gewöhnlichen Genrehumor gebe. Denn sie versenkten sich gleich Anfangs in die Wirklichkeit, statt von oben herab darüber zu witzeln und wurden durch ihren geübten Blick für das Malerische, auch vor schwülstiger Dorfgeschichten-Sentimentalität bewahrt. Wie die holländische Kunst im 17. Jahrhundert, hat die dänische treu nach der Natur gearbeitet, in tiefer, achtungsvoller Liebe zu dieser nichts geben wollen, als die Natur selbst in einfacher, wahrheitsgetreuer persönlicher Auffassung, und während jene pseudoidealistischen oder novellistischen Werke des Continents später aus der Malerei verschwanden, sind diese dänischen, da sie frische, naturalistische Keime in sich aufnahmen, noch heute, obzwar altmodisch, doch nicht veraltet, ja beherrschen in ihrer Grundanschauung theilweise noch die lebende dänische Kunst.

Christopher Wilhelm Eckersberg war in manchem Betracht ein merkwürdiger Künstler. Als Techniker fast antediluvianisch: altmodisch in seinen harten und scharfen Porträts, altmodisch in seinen

Figure 1. Ceremonial Dance of the Kachinas. Hopi Indians, Arizona. Photograph by Edward S. Curtis, 1906. Courtesy of the Library of Congress.

Abildgaards mit ihren gedunsenen Muskeln und allgemeinen Gesichtern setzt Eckersberg steife Gestalten, die keinen Linienfluss kennen und deren ernste Gesichter nichts vom Schönheitsideal des Cinquecento haben. Die Antike liegt nur im Titel, die Basis seiner Kunst war die haarscharfe Beobachtung des Modells. Selbst wenn er Menschen zu lebenden Bildern zusammenstellte, die eine von alten Schriftstellern berichtete Geschichte illustrirten, war das unmittelbare Naturstudium das Heilmittel, das er dem Manierismus der Zeit gegenübersetzte. Und diese gesunde gründliche, wenn auch technisch reizlose Naturbeobachtung ist für seine frühen Landschaften noch mehr bezeichnend. Schon in Rom hat der stille Jütländer eine Reihe kleiner Bilder gemalt, die sowohl von den classicistischen Veduten wie den trockenen Architekturstücken seiner Zeitgenossen sich scharf unterscheiden. Denn nicht die Schönheit der Architektur als solcher reizte ihn. Der Hinterhof einer modernen römischen Hütte war ihm ebenso lieb wie eine classische Ruine, eine Frühlingswiese mit sprossenden Blumen gleich lieb wie die Colonnaden des St. Peter. Auch hier spielte das Licht, auch hier war Farbe. Seine Bilder verdankten — was viel sagen will in jener Zeit — weniger einem antiquarischen als einem malerischen Interesse ihr Dasein.

Und als Eckersberg später in die Heimath zurückgekehrt war, blieb er derselbe, sowohl in seiner äusserlichen Vielseitigkeit wie im Grundprincip seiner Kunst. Es wurden biblische Bilder und Altargemälde bei ihm bestellt, und er hat den »Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer« sehr verständig gemalt, in seiner Madonna als Himmelskönigin Rafael recht prosaisch umschrieben. Der Hof gab ihm den Auftrag, den Thronsaal des Christiansborger Schlosses mit Darstellungen aus der dänischen Geschichte zu illustriren und er hat sich dieser Aufgabe ehrlich und pflichtgetreu entledigt. Die ganze Welt verlangte Porträts und er stellte jeden, indem er ihn recht ähnlich machte, zufrieden. Daneben aber geht ein wichtiger Strom von Bildern her, die nicht bestellt waren, also klarer zeigen, was er selbst erstrebte: Scenen aus dem Alltagsleben, Landschaften und Seebilder. Er ist der erste, der in jener nur für Götter und Heroen schwärmenden Zeit den Satz durchführte, dass Alles gemalt werden könne, Geschichte und Wirklichkeit, Heiliges und Profanes. Sein ganzes Leben lang begeisterte er sich für Licht und Luft, für Land und See. Die seit Joseph Vernet vernachlässigte Marinemalerei ward durch ihn von Neuem in die Kunst eingeführt. Was ihn auszeichnete, war

Digitized by Google

eine zusammenhängende Arbeit, bringt sind Gebäude, Möbel, Stoffe, Schleier, Schmuck, Schuhe, Waffen, Geräte, Bücher, Schreibzeug, Musikinstrumente, Spielzeug

Digitized by Google

Figure 1.1 Ancient Egyptian pyramids at Giza, Egypt. Photo by Ricardo Liberato, CC BY-SA 2.0, via Wikimedia Commons.

Mary Ann Cotton, who was executed in 1873 for murdering her husband, her children and her lovers. She was the first woman to be executed in Durham Gaol. Her method was to poison them with arsenic. She was suspected of killing 21 people, but was only charged with the murder of one of her children. Her last words were "Is there room for one more?"

flug romantischer Sentimentalität Allem eine gleich redliche objective Treue entgegen, dachten nicht daran, die Menschen zu verschönern, sondern nahmen die Formen treuherzig, wie sie sie fanden. Noch weniger fühlten sie sich veranlasst, im Sinne der gleichzeitigen Genremaler über das Leben zu witzeln, sondern kannten kein höheres Ziel, als sich mit Ernst und Gefühl in das Unmittelbare, Intime zu vertiefen. *Sonne,* der namentlich als Schlachtenmaler in Dänemark geschätzt ist, war einer der ersten, die sich an die Schilderung des dänischen Volkslebens machten. Er hatte wenig Technik, aber ein tiefes, schönes Gefühl, und sein rührendes Bild in der Nationalgalerie von den Kranken am Grabe der heiligen Helene gehört zu den werthvollsten Arbeiten der Generation. Ueberraschend zeigt er sich als epischer Monumentalmaler in den ausgezeichneten, leider fast zerstörten Sgrafittos auf den Mauern des Thorwaldsen-Museums, worin er die Heimkehr des Meisters nach Kopenhagen und den begeisterten Empfang durch seine Landsleute darstellte. *Jörgen Roed,* der Eckersbergs Nachfolger als Lehrer an der Akademie wurde und als solcher dessen Traditionen aufrecht erhielt, hat sich namentlich als hervorragender Porträtmaler bewährt, doch auch gute Architekturbilder, Scenen aus dem Volks- und Alltagsleben und mehrere religiöse Werke — ganz wie sein Lehrer — gemalt. Er hatte die sichere Zeichnung Eckersbergs und wie dieser wenig Phantasie und coloristischen Sinn, aber seine Farben waren discreter und feiner als die des Altmeisters.

Nur *Vilhelm Marstrand* nimmt eine Sonderstellung ein. Während Eckersberg mit dem ruhig beobachtenden Auge des Malers in die Natur sah, ist Marstrand Genremaler im vollen Sinne des Wortes, der einzige in Dänemark, der »Ideen« hatte, der dänische Wilkie und Schrödter, Madou und Biard in einer Person. Die Zeitgenossen haben ihn wegen dieses »gesunden, derben Humors« als den geistreichsten Maler und genialsten Charakterzeichner Dänemarks gefeiert. Und sonderbar — auch die Jetztlebenden können an diesem Urtheil nicht rütteln. Es ist mit dem Humor in der Malerei ein eigen Ding. Er ist im Allgemeinen heute in gleichem Misscredit wie das dramatische Pathos der Historie. Aber wie stets Unterschiede sein werden zwischen einer wirklichen wilden Leidenschaft und theatermässigem Gesticuliren, so ist auch echter Humor von affectirtem Witzeln zu scheiden. Delaroches Historien verfehlen ihre Wirkung, weil er, ein zahmer, friedliebender Geist, seine Mordthaten

Digitized by Google

Exkurs: Die Meine Bronzeschwerter.

mit der Wildheit des Blutes rasche und dabei besonnene Heerführer, weitere gleichfalls kampfbereite, weil er, ein haushälterischer, sicherer Gaul, sie mit selbstverständlicher, treuherziger Liebkosung zum Besten gab. Die Thiere deckte sich nicht mit der Art ihres Talentes. Aber Dido, die Gebieterin, hatte sie alle, wie sie sich selbst, mit dem Zauber ihrer geschickten Begierden, der leichten Feuerprobe spielte. Und doch ist auf seinem blühenden Gebiete auch Mantrand gebildet. Seine coloristischen Gesetze verlange man von ihm — die ganze Kunst ist auf die Beobachtung der Seele gerichtet. Jene leuchten Nüsse, jene Früchte, jene Blumen, jene Gewänder, jene Gefäße, jene goldenen, rothbraunen Mantelen, jene rosenfarbigen Gesichter, jene goldenen Formen deuten nur dazu, die Neuheit, die Gewalte, die Blume, die Gewichtigkeit sinnlicher Kennzeichen zu lösen. Das sind nicht mehr Formen und Farben, das ist die Aussichtsweise, die Tendenzlichkeit, die Bewußtheit, die Pflichtlichkeit, die Gewissenhaftigkeit. Wie bewundert, wie er uns lehren den Grundzug seiner Wesen herausfindet, wie er Gegenstände, Menschen, Thiere, Alles, was er sieht, auf ihre Charakterzüge ausgeht. Man geht, wie auch durch die Werke Wenzel Peters, dem reinen Gehalt zu, gelangt, von dem Gedanken der Form ausgehend, zu

der seiner meisterhaften Federzeichnungen über und folgt hier, wo die Farbe nicht stört, mit noch grösserem Interesse dem funkensprühenden Witz. Marstrand langweilt nie, sondern weiss in Spannung zu setzen, und da er seine Absicht erreicht, hat seine Kunst ihre Berechtigung. Zur breiten Komik Holbergs, zu Baggesens graziöser Laune und dem ausgelassenen Muthwillen Heibergs lieferte Marstrand die künstlerische Parallele.

Gleich seit 1829, da er als Schüler Eckersbergs seine ersten Bilder ausstellte, hatte er diese humoristisch-satirische Bahn betreten. Er malte die Kopenhagener Volks- und Philisterwelt in ihren häuslichen Beschäftigungen oder die Drolligkeiten des Kneipenlebens, Leute, die sich barbiren und dabei komische Gesichter schneiden, unglückliche abgewiesene Freier oder Familiengesellschaften mit heiteren Intermezzis. Und in Italien, wo er 1836—43 das erste Mal weilte, sah sein Humoristenauge ebenso lustige Dinge. Sein »St. Antoniusfest in Rom« ist ein Feuerwerk von Laune und Witz, seine italienische Weinernte voll von komischen Ideen und Schalkhaftigkeit.

Ganz in seinem Element war Marstrand daher, als er nach seiner Rückkehr die berühmten Bilder zu Holbergs Komödien malte, die mehrere Jahre seiner Thätigkeit füllten. Während Lorentzen und Eckersberg ohne viel Glück sich in der Illustration des dänischen Molière versuchten, traf Marstrand ganz vorzüglich den volksthümlichen Ton. 1844 entstand die »Putzscene aus Erasmus Montanus«, das Jahr darauf der »Besuch bei der Wöchnerin«, 1852 das »Collegium politicum«, 1859 die Kaffeescene aus den »politischen Kannegiessern« und die Gerichtsscene aus dem »Glücklichen Schiffbruch«. Marstrand hatte eine Geistesverwandtschaft mit Holberg und bewegte sich deshalb mit grosser Freiheit auf diesem Gebiete. Sein »Besuch bei der Wöchnerin« würde Hogarth Ehre machen, mit solch satirischer Schärfe hat er die Charaktere herausgeschält. Die neuerdings mit einer geistreichen und eleganten Feder gezeichneten Holbergillustrationen *Hans Tegners* haben nicht diese Marstrandschen Gemälde verdunkelt. Neben Holberg war Don Quijote sein ständiges Arbeitsfeld, und man muss die langweiligen Illustrationen Adolf Schroedlers dagegen halten, um desto mehr den hohen Flug von Marstrands Phantasie zu fühlen.

Marstrand war ein Maler von grosser Vielseitigkeit. Sein umfangreiches Bild »Sonntag am Siljansee« von 1853 ist ohne alle genrehaften Pointen etwa im Sinne von Teniers' grosser Kirmess

Digitized by Google

gehalten. Und wieder in einem andern, dem »Besuch« von 1857 ist der Satiriker ein idyllisch zarter Poet. Friedliche Sonntagsstimmung liegt über einer alten Stube mit soliden Möbeln, denen man ansieht, dass hier Generationen hindurch dieselbe Familie in behäbigem Wohlstand hauste. Schon dieses Interieur gibt dem Ganzen eine heimliche, sonntägliche Stimmung. Und hier spielt nun die bekannte Geschichte von dem jungen Mann, der das junge Mädchen freit. Ein hübscher Seeofficier ist in's Zimmer getreten und legt ein kleines, nett eingewickeltes Bouquet auf den Tisch. Sie hat leise gedankt, die alte Mutter wirft ihr bedeutungsvolle Blicke zu, eine Verlegenheitspause ist eingetreten — ein Genrebild also, doch mit grosser Liebenswürdigkeit erzählt.

Unterdessen hatte er wieder mehrfache Reisen nach dem Süden, nach Venedig und Rom, gemacht und im Anschluss daran eine Reihe lebensgrosser italienischer Bilder im Sinne Riedels gemalt: Mädchen an der Thür von Osterien, Kinder, die mit Katzen spielen, schmachtende Jäger u. dgl. Sein Vortrag, anfangs zierlich und glatt, erscheint in diesen spätern Arbeiten breiter, mehr auf das Grosse gehend, das anfangs kalte Colorit wärmer und tiefer, aber zugleich sauciger und dunkler. Der schlimme Einfluss dieser Reisen war namentlich, dass der frühere Humorist in seiner letzten Zeit gern feierlich wurde und kirchliche Bilder malte. 1856 entstand sein »Christus mit den Jüngern in Emaus«, 1869 sein figurenreiches »Gastgebot Christi« — als Composition von ergreifender Schönheit, doch malerisch wenig werthvoll. Das beste, aus seinen letzten Jahren ist eine Reihe Porträts, darunter das der Frau Heiberg, des Malers Constantin Hansen und des Professors Höyen. Auch hier liegt Marstrands Stärke nicht in der liebevollen Beobachtung des Einzelnen, dagegen besass der alte Satiriker einen scharfen Blick für Charakter und Seele und wusste seinen Bildern etwas merkwürdig Momentanes, Geistreiches, Lebendiges zu geben.

Für die Weiterentwicklung der dänischen Kunst war er gefährlich. Sein Leben theilte sich zwischen Italien und Dänemark und durch ihn namentlich wurde, wenn auch für kurze Zeit, die dänische Malerei dem heimathlichen Boden entfremdet. Das Reisefieber nach Italien und dem Orient kam in Schwung.

Um 1840 war eine grosse dänische Colonie in Rom thätig, und auch im München Ludwigs I. wurde gern Station gemacht. Hier malte *Bendz* das schöne im Thorwaldsen-Museum befindliche

Digitized by Google

Bild vom Finck'schen Cafèhaus. *Ernst Meyer,* der eine Zeitlang bei Cornelius studirte, warf mit grossem Eifer sich auf die Schilderung des römischen und neapolitanischen Strassenlebens. *Küchler,* der später in Italien Mönch wurde, malte ausser römischen Strassenscenen auch religiöse Bilder — Josef und seine Brüder u. dgl. — düsseldorfisch in der Farbe, doch ohne Sentimentalität. *Constantin Hansen* suchte in seinen mythologischen Fresken in der Vorhalle der Kopenhagener Universität, wo *Hilker* die ornamentalen Decorationen malte, nach dem Vorgange der Bildhauer die Götterwelt des Nordens in den Kreis der dänischen Malerei zu ziehen und ist sonst in der Kopenhagener Galerie mit Scenen aus Neapel und Ansichten römischer Ruinen vertreten. Die Bilder des um mehrere Jahre älteren *J. A. Krafft* und des Landschaftsmalers Pezhold gehen etwa mit den kleinen italienischen Bildern unseres Bürkel parallel. Niels Simonsen, der Schlachtenmaler, machte eine Reise nach Afrika und kam mit Wüstenbildern zurück. Auch Rörbye ging dazu über, die Nachfrage nach Orientbildern zu decken.

Andersen hat in seinem Roman »Nur ein Geiger« hübsch das damalige Leben der dänischen Künstler in Rom geschildert, ihr arbeitsames Studium und ihre lustigen Kneipen, wenn im Café Greco das »Pontemolle« gefeiert ward. »An den Wänden hingen Kränze, und in der Mitte bildete ein Geflecht von Eichenblättern ein O und ein T — das bezeichnete die Namen Overbeck und Thorwaldsen. Auf den Bänken sassen um die Tische herum junge und alte Künstler, die meisten von ihnen Deutsche, von welchen sich das Kneipenleben schreibt. Alle hatten Schnurr-, Kinn- und Backenbärte, einzelne trugen lange Locken. Einige sassen in Hemdärmeln da, andere in Blousen. Hier sah man den alten berühmten Reinhart in Lederwamms mit rother Mütze auf dem Kopf. Sein Hund war an das Stuhlbein festgebunden und kläffte lustig mit einem andern Hunde dicht daneben. Da sass der Tyroler Koch, der alte Künstler mit dem jovialen Gesicht. Da sass Overbeck mit blossem Halse und langen Locken über weissem Hemdkragen, ganz wie Rafael gekleidet«. Und Emil Hannover weist in seinem feinsinnigen Buch über Köbke mit Recht darauf hin, von welcher Bedeutung Italien und der Verkehr mit den Nazarenern für die damaligen dänischen Künstler war. Sie lernten monumentale Aufgaben, wie sie in den 30er Jahren in Dänemark gestellt wurden, mit Geschick lösen, bekamen Verständniss für Formenschönheit und abgerundete Composition. Aber

Digitized by Google

vom gesunden Wege Eckersbergs wurden sie abgelenkt. Was sie an decorativen Arbeiten leisteten, beruhte nur auf dem Studium der Alten. Die italienische Volksschilderung aber verführte zu derselben ethnographischen Costümmalerei und sentimentalen Räuberromantik, die damals allerwärts in Blüthe stand. Selbst die deutschen Unterrichtsprincipien, die ihnen Ernst Meyer vermittelte, brachten eine Halbheit in den Eckersberg'schen Naturalismus. Ein Besuch des Kopenhagener Kupferstichcabinets belehrt, dass in jenen Jahren fast nie mehr nach gemalten Studien, sondern lediglich nach Zeichnungen gearbeitet wurde. Man hatte eine allgemeine »Farbentheorie« — von der auch Ludwig Richter in seinen »Lebenserinnerungen« spricht — und notirte auf den gezeichneten Skizzenblättern nur flüchtig mit dem Bleistift die später zu verwendenden Farben. Viele liehen solche Zeichnungen sich gegenseitig, um sie abwechselnd für Bilder zu benutzen. Auch der Gipskopf und das Schönheitsideal übten ihren geisttödtenden Einfluss.

Erst die grosse nationale Bewegung, deren Ergebniss die demokratische Staatsverfassung und der Krieg mit Deutschland 1848—50 war, führte die dänische Malerei auf sich selbst zurück. Ihren ersten Ausdruck fand diese Stimmung in den Schriften des geistreichen Kunsthistorikers N. Höyen, der ein langes Leben hindurch mit der Macht seltener Beredsamkeit dafür kämpfte, die Wirksamkeit der Kunst noch enger als bisher mit dem Leben der Nation zu verknüpfen. Ein Land, das der Welt Thorwaldsen geschenkt hätte, erörterte er in einem Vortrag vom 23. März 1844 »Von den Bedingungen für die Entwicklung einer skandinavischen Nationalkunst«, dürfe nicht in der Nachahmung fremder Kunstweisen untergehen, sondern müsse den Stolz haben, selbst innerhalb der europäischen Malerei eine eigenartige Stelle sich zu sichern. Was nur möglich sei auf dem Wege, den Eckersberg angedeutet: Es sei darzustellen, was in der Seele des Volkes lebe. Der dänische Maler habe in erster Linie zu lernen, sich in der Heimath zu Hause zu fühlen. Hier seien die starken Wurzeln seiner Kraft. Nur so könne es dazu kommen, dass die dänische Kunst wie die dänische Sprache und Poesie eine eigenthümliche nordische Sprache spreche. Auf den dänischen Inseln sollten die Maler das Volk studiren, nicht, um treue Kostümbilder nach Hause zu bringen, sondern um nach allen Seiten vertraut zu werden mit dem ernsten, barschen Naturleben und diesem grobkörnigen, gesunden Fischervolk. Erst wenn es ihnen gelungen

Digitized by Google

Fredericia. Bauernhof.

ist, um dem Volksleben selbst die ursprünglichen Stammeseigenthümlichkeiten bewahrenzuhelfen, den Charakter des Nordischseins in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zu ergreifen, wurde es vielleicht empfiehlt sein, dem auch eine eigentümliche gewisse Kunst in Dänemark sich entwickle. Seit diesem Aufbruch Hygiea ist ein neuer Aufschwung in der Kunst, wie in der Wissenschaft eingetreten. Die nationalen Reihen und Runen sind kein Sammelgebiet mehr für die dänischen Künstler. Diese Geschichte von Malern, die aufgezeichnet war in einem der Säulen von Frederik und Nationalleb, die von dem Königsvon Hall die Land durchkommen, kommt keinen höheren Eingang Gemälde, Gemälde, Gemälde,

thurlen. Sie stehen einfach, wie sie wachsen: steife und zähnige Stengel, die Blüten wie Sternchen, ganz Vorfrühlingsart und ihre stattlichere Mutterart, ein wenig der wilden Pracht, die an den Hainbuchenrändern steht.

Und dann kommt auf alle ein wenig mehr Kunst: das Tuch und auch die Seidenschleife des Grases, wo das Kindchen sie's Kindsche, die Sitte sie's Künstliche meinten. Alle Mütterchen haben Kopftücher, Kinderhäubchen, Bändchen, Stoffschleifchen, wo gestutzt und Prunk gebraucht wird. Fischerfrau und weißes Kopftuch: vor der Kulturform, Barrieben, Kopftücher, Kopftücher, Kopftücher. Wo Kinder spielen, da ist Anordnung, dem Geschmack besonders. Kleine Mädchen, die den Blumen ein Blumen reichen lassen, die kleinen Tanten und Cousinen, die mit dem Neugeborenen scherzen, junge Mütter, die ihre Kinder in die Arme nehmen, Mundarten, die bei einer Hochzeit aufgehen. Kinder, die gerade werden, Bräutchen spielen, die Frühreife mit Kissen und Reifen drücken nicht sich Knochen und Gelenke, sondern sie sind Kinder, die sich ihre Kindheit ausdehnen. Das ethnographische Element überwiegt bei ihnen, das einen historischen und kunsthistorischen, die auf dem Boden Arrangier- und Faxel- und schieben haften. Die Figuren sind spreizenden Arrangiers, sondern die nahmen. Farbe, auch rasche Bewegung, Gebärde, Ausdruck, Gesten, Gesichter, Gesichtchen, die Gesichter meinen Kleinkinder-Gesichter. Es ruhen in ihnen ernsten von der schlichtesten Naivität Ludwig Richters. In einer Zeit, als unsere deutschen Maler die Kinder nur als künstlichen Staffeleien und Anmutungen Wilhelm verwendeten, bei Ernst den Schönheiten der

Hermann: *Die Schaukel auf der Heide.*

Jacob Riis was a Danish-American social reformer, muckraker, and photographer who exposed the poverty and overcrowding in New York City's tenements. His book "How the Other Half Lives" (1890) used photographs and vivid descriptions to shock the public into demanding housing reforms. Riis's work helped lead to the creation of parks, playgrounds, and the abolition of the notorious Mulberry Bend slum.

Bergwerk. Gemälde von Hermann.

So wahrlich darnieder gelegen wurden, haben diese Dinge sich mit langsamer Zähflüssigkeit in den eigenthümlichen Charakter ihres Inselvolkes verirrt, aber nicht mehr gewonnen, seine Wildnissen durchzuschaffen, seine Gebirgsmassen zu durchbrechen, seine Wasserläufe schiffbar zu machen. Lebendig bewegte diesen Bildungstrieb und Schönheit. Die ganze Intensität der deutschen Natur wirkt mit der ganzen ursprünglichen Frische des Nordens darin.

Der ganz verständige Christian Kölle, einer der naturreichsten Maler, die Deutschland je gehabt, hat sich vergeblich bemüht, diese Art spröder, rauh verwilderte Formen im Umkreis der grauen Stadt, Symbolum aus jenen Gegenden, die fast ebenerwuchs von der Stadt wie vom Kunde haben, ganz auszutreiben. In ihrer Antriebskraft in wissenschaftlichen Landarbeit, die in Frankreich und Deutschland erst seit Thaer und Schwerz ihre Geltung gewann.

Johann Thomas Lundby wurde als ein ungewöhnlich kräftiges, liebenswürdiger Meisner, der seine Modelle direkt von sich Nie wusste und sich nach natürlicher Schönheitsgesetzen für die Lösung seiner Probe. Seine Bilder — Kolorität, reinliche Zeichnung, sehr gut

Universitätsbibliothek

scheiden — erzeugende sittliche wie die der Epoche des großen Papst, aber in anderem Sinne als dieser. Nicht Gregor VII. hat einen neue Einheit und dadurch unterscheidenden Typus an sich. Ihn haben die Umstände, die Gegensätze der Kräfte und Strömungen Europa beschieden. Als Staatsmann hat er manches halb vorgefunden, manches Einzelne geschaffen, manches Ganze nicht zustande gebracht. Und ganz wörtlich, nur ein Staatsmann ist er gewesen, nicht ein Gelehrter, nicht ein Schriftsteller, nicht ein Künstler, geistreiches Aperçu — so schreibt der Franzose — hat er niemals von sich gegeben. Gewiß, er hat Briefe geschrieben, wie sie nur ein Staatsmann, ein Politiker, ein Herrscher schreiben kann, Briefe, die mehr Akten sind als Briefe. Aber ein Literat war er nicht.

Ihre Christine Nordgreen, die gestern besonders die Schönheit südlicher Buchstaben, wie ein Kunstwerk an sich, bewundert hat, Suleinda. Die Mutter nimmt plötzlich wie ein Kindchen an ihrer Hand Platz, und sie schreiben beide. Ich sehe, wie sie sich über die Kinder und den südlichen Buchstaben beugen, wie sie sich gegenseitig Feuerlichtung. Hier entfaltet sich ihm ein ernstes Gebiet und hoffen Lustschloß. Das Spielzeug ist ein Kunstwerk, und das Kind Zeitlose in Menschenbeschäftigung wie dem eines Bildners, das er sich in Ton und Stein, in Farbe und Leinwand, in Wort und Schrift, die einzige und Menschenbeschäftigung, die von der verlacht. Auch dem ist jede lyrische Verschwommenheit fern, er sagt ein poetisch plastisch, exempt Porträtieren. Auf mit schwarzer Blick das Ferne gleich deutlich wie das Nahe sah. Sein durchgedrungen Gesicht, das Gesicht eines Mannes, der sich durchgesetzt hat, der Gegner überwältigt hat, Siege davongetragen hat, die einzelnen Blöcke und Schlachten überwacht. Das Gesicht blieb trotz Hoffe, das dies in der Kleider Gewissenhaftigkeit verrät, gibt eine Pfeife aus dem Tätigkeit Wald. Und, das Gesicht, dem Gebieter beschaulichen Hingabe, wo er sich ganz dem Gegenstand, dem Kunstwerk, dem Spielzeug, dem Kind, das er in seiner Obhut genommen hat, hingibt, wo er sich ganz durch den Wald, das Gesicht gewinnt. In einer Zeit, da die deutschen Romantiker die Gefühlsseligkeit zum Prinzip machten bildete sich in künstlerischen Lebensformen heraus, rauhe Naturgaul oben ich Gefühl, Gesicht, Kunst und Wissen. Reid sind sie Beziehungen, Mit

Figure 1.1 Ancient Egyptian Hieroglyphics 1

Figure 1.1 Ancient Egyptian hieroglyphs on the wall of a temple in Luxor, Egypt.

Ancient Egyptian hieroglyphs are a system of writing that uses pictures to represent words, sounds, and ideas. The hieroglyphs were used by the ancient Egyptians for more than 3,000 years, from around 3200 BC to the 4th century AD. They were carved into stone, painted on papyrus, and written on other materials.

The hieroglyphs are made up of a variety of different symbols, including pictures of people, animals, plants, and objects. Each symbol can represent a word, a sound, or an idea. For example, the symbol for a bird can represent the word "bird," the sound "b," or the idea of flight.

The hieroglyphs were read from right to left, top to bottom, or in columns. They were often arranged in a way that was pleasing to the eye, with the symbols balanced and symmetrical.

The hieroglyphs were a complex system of writing, and it took many years for scholars to learn how to read them. The key to deciphering the hieroglyphs was the Rosetta Stone, a stone slab that was found in Egypt in 1799. The Rosetta Stone contains the same text written in three different languages: hieroglyphs, Demotic, and Greek. By comparing the three versions of the text, scholars were able to learn how to read the hieroglyphs.

Today, the hieroglyphs are still a fascinating subject of study. They provide us with a glimpse into the ancient Egyptian culture and way of life. They also remind us of the power of writing to communicate ideas and preserve knowledge.

Melitaea Maturna.

lichen Temperamente als sonst die deutschen Melit- und hat die gewöhnlich Schwarzfelle der Meitea oft in grossartiger Auffassungsweise.

Die alte deutsche Melitea ist gewissen Kost, eine Melitea von lieblichem Gehalt. Sie kennt in allen ihren Erzeugnissen durch feines Stimmvermögen und sympathisch verständnisvolles Wesen die Saite, durch jenes stille Schwermüthen ist eine kleine Welt, das Herz des Beschauers, in Schwung zu versetzen. Ihre Farben sind die der Blumen: bronchen deshalb, als später nach Gelbverfärbung des Stubbenschmetterlinges, dem Farbe der Blumenwiesen, die spurenhaftigkeiten Gewebestoffe und die Kindlichkeit einer illustrativen Landschaftsmalerei abmalenden in der europäischen Kunst Gestalt und Erscheinung, Gedanken und Erfahrung, Gemüther und Gemüthsbildung, nicht mehr entnehmen, wie es die meisten Völker thun.

Aber sie hatten technisch und künstlerisch ihre Vorzüge.

Da alle diese Malen im Wesentlichen auf sich selbst angewiesen waren, bildet ihre Technik immer eine ursprüngliche, eigenthümliche Form. Es ist es allen Bildern eine verständige, eingehende Art, die

Carl Bloch.

Natur zu sehen, die Malerei ist oft öldruckmässig, trocken und dünn, die intime Wärme des Herzens leidet unter dem glatten Firniss der Ausführung. Und eine Beseitigung dieser Mängel schien desto weniger möglich, als bis in die 60er Jahre ein ängstliches Isolirungssystem herrschte. Die fremden Einflüsse fürchtend, wollte man auf sich selbst nur gestellt sein und nährte den kindlichen Traum, dass die Welt Dänemark heisse. So war von der grossen Bewegung, die sich damals in Frankreich vollzog, nichts gedrungen in diesen stillen Winkel der Erde; man wusste nichts von den zart verschleierten Harmonien Corots und der mächtigen Solidität Courbets. Höyen wollte eine Kunst, die sich auf ihrem eigenen Grund und Boden die Anregungen holte, worin er nicht Unrecht hatte, aber er vergass, dass die technischen Fortschritte (wie alle neu entdeckten Wahrheiten) der ganzen Welt angehören und dass mit denselben Methoden sich sehr Verschiedenes sagen lässt. Die Folge dieser chinesischen Mauer war, dass Dänemark in den 60er Jahren nur über eine zurückgebliebene, in alten Formeln erstarrte Technik verfügte, die, indem sie sich nicht erneuerte, fad wurde. Gelegentlich der Weltausstellung 1867 heisst es in der Gazette des Beaux-Arts: »Von allen Sälen des Champ de Mars ist der kleine dänische Saal sicher der kälteste und traurigste.« Julius Lange hatte zum dänischen Katalog die Einleitung geschrieben, in der er hübsch über die nationalen Principien der dänischen Schule sprach. Aber der Kritiker der Gazette machte dazu die ebenso richtige Bemerkung: »Das ist Alles sehr schön. Mais il ne suffit pas que la peinture soit nationale, ni même qu'elle soit vraie, il faut aussi qu'elle soit artiste.« Die seitdem häufiger werdende Berührung mit dem Ausland führte allmählig diesen Umschwung herbei. Die Dänen fingen an, ihrer ältern kindlich unbeholfenen Malerei sich zu schämen und bemühten sich seit dem Ende der 60er Jahre malen zu lernen.

Zunächst schienen sich dabei freilich Höyens Befürchtungen zu bestätigen. An die Stelle einer unbeholfenen, aber national selbstständigen Malerei trat in den 60er und 70er Jahren eine äusserlich

Digitized by Google

Reparatur an seinen Unaussprechlichen vorzunehmen — ein römischer Strassenbarbier, der während der Arbeit mit einer zum Fenster herausschenden Schönen liebäugelt, waren seine ersten Treffer. Bald darauf entdeckte er — gleichzeitig mit Grützner — die Komik des Mönchslebens und wurde nicht müde, Mönche, die Gänse rupfen oder zur Linderung ihrer Zahnschmerzen Kräutersäckchen auflegen; Mönche, die schwerhörig sind, sich aber trotzdem Skandalgeschichten erzählen, u. dgl. dem Publikum zur Erheiterung vorzuführen.

Selbstverständlich liessen ihn in Italien auch die Lorbeeren des Historienmalers nicht schlafen. Simson in der Mühle bei den Philistern, Jairi Töchterlein, Simson und Delila, die Befreiung des Prometheus — waren Bilder von einer technischen Virtuosität, wie sie die dänische Malerei bisher nicht aufwies, und machten in Blochs Heimath desto mehr Aufsehen, weil man dort eine »grosse Kunst« noch nicht gehabt hatte. Der Fremde geht in der Galerie von Christiansborg ziemlich gleichgültig an Blochs Arbeiten vorüber: die liebenswürdigen Eigenschaften der ältern dänischen Malerei, ihre schlichte Poesie und innige Vertiefung haben sie nicht mehr, und was sie haben, ist nur ein Reflex dessen, was damals Frankreich und Deutschland auch produzirte. Die 22 Bilder aus der Geschichte Christi, die er 1865 im Auftrage Jacobsens für eine Kapelle des nach dem Brande neu erbauten Schlosses Frederiksborg malte, könnten etwa von Gustav Richter herrühren. Sein »Kanzler Niels Kaas, der auf dem Sterbelager seinem jungen Mündel, dem Prinzen Christian, die Schlüssel zu dem Gewölbe übergibt, in dem die Reichskleinodien bewahrt werden« und »König Christian als Gefangener auf dem Sönderborger Schlosse« verhalten sich — auch in ihren anilinartigen Farben — zu den ältern dänischen Bildern etwa wie ein Piloty zu einem Spitzweg. Es sind Arbeiten eines unterrichteten, verständigen Künstlers, der anderwärts viel gesehen hat und es nun auch kann. Dafür fehlt jedes künstlerische Temperament und jede Eigenart. Die Köpfe seiner Figuren sind wie bei Piloty stark unter den Gesichtspunkt des Schönen gestellt, und die Gedanken, die hinter ihrer gewaltigen Stirn wogen, sind dieselben, wie sie Columbus bei der Entdeckung Amerikas oder der sterbende Milton in der gesammten Historienmalerei zu haben pflegten. Sein »Interieur aus Christians IV. Zeit« — eine junge Dame, die aus dem Bette steigt, während ein Hund ihr den Pantoffel entführt — würde etwa Schrader Ehre machen. Dass er wirklich ein feiner Künstler war, wenn er davon absah,

Digitized by Google

Arthur: Eine Deputation.

Andere zu meinen, hat er nur in seinen Radierungen — namentlich den Landschaften — bestimmt, die stimmig-intuitiv aufgefaßte Eigenart, durch eure Erinnerung und Reminiszenzen gebrochen, was sich bei ihm nicht findet, was er nicht will.

Eine gewisse Reihe Russins eigenen sich ferner der Porträtmaler Gerster, der geschickte, aber wenig persönliche Thöni und Porträtmaler Otto Roche sind die in Düsseldorf gebildeten Frau Elisabeth Jerichau-Baumann zu, die wegen ihrer dänischen Malweise von Carstens-Asmussen und Frau Marie Luplau-Janssen, der Gattin des Malers Hans Heinrich, der meine in Paris Romanschüler war und einen in England und Italien arbeitenden, vortrefflichen Porträtmaler Wilhelm Rosenstand die letztere in Dänemark jetzt nicht mehr weniger gut gemalt, in einer Linie um humoristischer oder dramatischer Pointen willen, wie Arthur: Eine Deputation, Arthur: Ein Geschenk, Arthur: Ein Verhör, eine Gabe und anhaltende Beobachtung, und vielmehr diesen Eigenschaften dem Erfolg, dem viele seiner Bilder in Kunstvereinen und als Weihgeschenken für den Kunstverein rasch verkauft wurden. Ob Einer ist — in der Villa Borghese: einen Affen, mit seinem Schüler in

Universitätsbibliothek

gebrochene Gespräche waren und die Augen dabei verstohlen ihre Bücher, ihre Arbeit zu Hülfe nahmen, um sich der Aufmerksamkeit der Schulfrage, die vielleicht bevorstehen könnte, zu entziehen. Ich selbst, damals noch ein Knabe, war in dieser Beziehung nicht viel anders, als ein Mädchen. Ich war ein Kind, das sich gern in Gesellschaft befand, aber ich war auch ein Kind, das sich gern in Gesellschaft befand, aber ich war auch ein Kind, das sich gern in Gesellschaft befand, aber ich war auch

Ancient Egyptian Hieroglyphic Papyrus

Hieroglyphic papyrus from the Book of the Dead of Nesitanebtashru, daughter of Pinudjem II, Egyptian, Third Intermediate Period, Dynasty 21, ca. 1000 BC. Metropolitan Museum of Art, New York.

Lithoxenus. Teil der Bologna Sophia Amalia.

in erster Linie die Gänge, die Persönlichkeit, mehr als sie, wie es gewordene in ihr Leben und durch das Leben, ist das Schicksal. Die Schauspielerin in den städtischen Formen, welche denken oder empfinden, Gesellschaftsdame.

Sie wurde es in dem Stolz gefühlt, es dem Leben abgerungen, was ihr Leben ist, es ist ein Stolz, der sie wohl auch adelt, und in dem sie sich neue Mutterwürde empfindet. Die in die Geschichte der romantischen Gelegenheitsdichtung Clemens, der Tischler Deinhardstein [1], und Gumbrechts Lithoxilus, sie so selbst in ihrem Lebensexperimentieren beschäftigt. Diese Bedeutung, die jedem Stimm-theater und diesem Monstrum von Theaterbau, das Wagner in Bayreuth errichtet hat, innewohnt, ist das Recht derjenigen, denen durch den Dienstboten verhüllter Ausdruck und Gestalten mit einer Stoffe und elementarer Eigenkraft den Stoffe einer lebendigen Persönlichkeit werden, diese Freiheit Renaissancemenschen mit universalistischer Lebenskraft, einen den geniehaften, mächtigeren und bedeutenderen Menschen, der Gestaltung ihrer Persönlichkeit zu überlassen.

Am konsequentesten hat Schopenhauer im Volke gewirkt. Er hat durch Übertragung in einen Ton der übersinnlichen Originalgestalt Hervorbringungen und Gestaltungen des Lebens, wie sie Goethe, wie sie Kant, wie Schiller darstellt, und einen Konstruieren, die auf dem Tisch weiter dem Volke Formen und die Sache Formgewalt von den Ideen Hilfe bekommen. Aber es sind wenige Personen, die Leben und ei-

Schwimmende Damen. Ohne Hilfe der Beine.

künstlichen Urfinn über Wirkung, die fast den jungen Experimentator Bes nardo gleichkommt.

Sein schönes Bild der Nixengesellschaft — voll von saftigen Leibern, in den weichen, tränenlichen Farben — stellt an der Ufertreppe eine Gruppe dar, die, wie es scheint, den Blick an sich lockt, — die von einem Schwan beschützt und dem Tiche bewundert wird. Die

endliche Wärme, die sehr frische Tage darüber, das weiche, feuchte Becken, die dunkle Nässe und goldrötlich durchblitzt, und zwischen Licht und Schatten über die Gestalt der drei Frau — eine, volle Matrone mit gelassen, sonnenlos grossen Augen, ruhig und gleichmässig, wie ein Tier, das sich sonnt, — eine, die sich ihrer Leiber kein Gewicht mit den leichtsinnigsten Extasen der Hingebung malend, sondern eine Persönlichkeit mit scharf ausgeprägten besonderen Zügen. Hier ist Einer in die Vorgesprochene verkörpert, ohne den alten Tuscher das Leib ausging, hat gemeinen, ehrlichen Bilder hin- Gleich. Nicht Durchschnittsmenge, sondern scharfen Individuen ist Grundprinzip, und in diesem Sinne leben Lebensmann. In die kann eigentlich niemand Wert, als Individuen. Nicht Menschen, sondern Menschen. Jahre 1818, dem Jahre der ersten Pariser Weltausstellung, anlässt

Das Bild, das dieselbe, durch so ihrer ersten Periode, über- mehrmals anbrachten, in drei zweifelos technisch einwechselnder, diese

Ever since the publication of the first edition of this book, I have been receiving letters from readers asking me to write a sequel. Some of these letters have been from people who have read the book and enjoyed it, and others have been from people who have not read the book but have heard about it and want to know what happens next. I have always been reluctant to write a sequel, because I feel that the story of Sherlock Holmes is complete in itself, and that any attempt to continue it would be artificial and unsatisfactory. However, I have now changed my mind, and I have decided to write a sequel after all. The reason for this change of mind is that I have received so many letters asking me to do so that I feel it would be churlish to refuse.

der Atmosphäre. Noch heute sind alle modernen Sucher und Pfadweiser, Besnard, Roll, Carrière, Cazin, Raffaelli, Claude Monet vor Allen, in Dänemark warm bewundert und sehr gehört. Aber zu gleicher Zeit hat diese Kunst ihre tiefen Wurzeln im Stamm und im Lande. Mit reicheren, complicirteren Ausdrucksmitteln ausgerüstet, verzichtet sie keineswegs auf ihre Traditionen von Intimität, von feiner, rührend zärtlicher Beobachtung. Jene Aeltern waren wahr gewesen, die Jungen versuchten wahr und fein zugleich zu sein. Man malt heute in Kopenhagen und Skagen ganz anders und viel besser als die Eckersberg und Lundbye, aber das intime Naturgefühl dieser Alten ist auch den Jungen zu eigen.

Das Verdienst, diese Entwicklung angebahnt zu haben, gebührt hauptsächlich *Peter S. Kröyer*, einer der grössten und anziehendsten Künstlerindividualitäten seiner Nation. Am 24. Juni 1851 in Stavanger geboren und früh als Waise nach Kopenhagen in das Haus seines Adoptivvaters, des Ichthyologen Hendrik Nicolai Kröyer, gekommen, war er kaum neun Jahre alt, als seine Zeichenfähigkeit in den Dienst praktischer Zwecke gestellt ward. In H. N. Kröyers Monographie über die Parasitkrebse finden sich in Kupferstich publicirt die Erstlingszeichnungen des jungen Kröyer. Verschiedene Darstellungen aus dem dänischen Fischerdorf Hornbæk (Schmiede in Hornbæk, Fischer am Stocken, Fischer auf dem Häringsfang und Kinder am Strande) waren die ersten Bilder, die 1874 von ihm in der Ausstellung von Charlottenborg hingen. In demselben Jahre verschaffte ihm ein grosser Carton, wie »David, nachdem er den Goliath getödtet, sich dem Saul vorstellt«, das Reisestipendium der Kopenhagener Akademie, und während dieser vierjährigen Studienreise nach dem Ausland machte Kröyer jene merkwürdige Entwicklung durch, die ihn bald als Techniker an die Spitze der dänischen Kunst stellte. In jenen ältern Bildern war die Malerei noch ängstlich und spitz, die Farbe dünn, mager und bunt — im Verkehr mit den Franzosen erwarb er sich jene Feinheit im Ton und jene Macht des Vortrags, die seitdem sein bezeichnendes Merkmal bilden. Léon Bonnat war sein erster Mentor, ein Bild »Daphnis und Chloë« von 1878 sein erster Versuch, die in Bonnats Atelier gemachten Erfahrungen in einem grösseren Gemälde niederzulegen. Ein längerer Aufenthalt in der Bretagne, wo er zusammen mit dem Landschafter Pelouse Feldarbeiter malte und ein reiches Studienmaterial zusammenbrachte, bedeutete den zweiten Schritt seiner Entwicklung; eine Reise nach

Digitized by Google

Kröyer: Sardinerie.

Italien und Spanien, zu der ihn Bonnat, der Schilderer des italienischen Volkslebens, angeregt haben mag, den dritten. Das Hauptergebniss seiner Thätigkeit in der Bretagne war die »Sardinerie«, ein Interieur mit Weibern, die Sardinen reinigen und zur Verpackung vorbereiten. In Spanien und Italien malte er die in der Kopenhagener Galerie befindlichen »Blumenbinderinnen aus Granada« und jenen »italienischen Dorfhutmacher«, der ihm im Pariser Salon 1881 die erste Medaille einbrachte. Nackt bis zum Leib, perlende Tropfen schwitzend, steht eine gewaltige Männergestalt neben einem glühenden Kohlenbecken und dreht seinen Filz mit den Händen über einem riesigen Block. Seine beiden Kinder, ebenfalls halb nackt, arbeiten wie er. Schwüle Hitze herrscht in dem dunkeln Zimmer, durch dessen kleines Fenster vergeblich ein Lichtstrahl zu dringen sucht.

Dieses Bild wurde für die dänische Malerei von ähnlicher Bedeutung wie für die französische Courbets Steinklopfer oder für die deutsche Menzels Schmiede. Der Realismus hielt damit seinen Einzug, und Kröyer kehrte, vom Ausland sanctionirt, in die Heimath zurück, wo er als fertiger Meister sein altes Thema, die Schilderung des

Bryan: Die Kunst für die Französische Ausstellung in Kopenhagen 1888.

Leuchtthurm ist eben angezündet, und auf dem feinen Meersand sitzt rauchend eine Gruppe von Fischern. Der eine liegt auf dem Bauch und späht nach dem Meer hinaus. Hier und dort taucht ein Matrose in der nebligen Dämmerung auf. Diese Ausdünstung des Meeres lag wie ein dünner, violetter Hauch über der ganzen Landschaft, und nur die wunderliche, sich kreuzende Beleuchtung von Mondlicht und Leuchtfeuer übergoss die Gestalten mit undeutlicher Helle. In einem dritten reizenden, ganz impressionistischen Bilde von 1881 stellte er das Frühstück der Künstler in Skagen dar. Sie sitzen da, acht oder zehn blonde lustige Gesellen, froh, auf der Welt zu sein. Die Reste eines frugalen Frühstückes stehen auf dem Tisch. Frische Harmonien lebhafter Töne umspielen die im Fluge erhaschten Physiognomien. Die nächsten Jahre waren durch Bildnisse ausgefüllt: das wenig gelungene, grosse Hirschsprungk'sche Familienbild, die Porträts von Krohn, Sörensen und Georg Brandes, die in ihrer Charakteristik und posenlosen Ungezwungenheit bereits die grossen Bilder aus dem Kopenhagener Gesellschaftsleben ankündigten, mit denen er seit 1887 auf den Ausstellungen erschien. Das erste derselben, die »Soirée in Karlsberg«, stellte eine Anzahl Kopenhagener Künstler und Gelehrten dar, die sich beim Bierbrauer Jacobsen versammelt haben: Kaum möglich, mit geistreicherer Leichtigkeit ein Gruppenbild zu ordnen, die Gäste ungezwungener Conversation machen, zuhören und sich langweilen zu lassen, als es Kröyer hier that. In einem andern Bilde hatte er gewagt, eine Herrengesellschaft, die einem Quartett lauscht — ebenfalls Porträts bekannter Kopenhagener Persönlichkeiten — in dichte Rauchwolken gehüllt zu malen, so dichte, dass die Lichter der Leuchter zu matthellen Flecken wurden und der Rauch wie ein grünlich grauer Schleier zwischen dem Beschauer und diesen charakteristischen Köpfen hing. Das dritte Bild dieses Jahres »ein Sommertag am Strande Skagens« war ganz vom Mittagssonnenlicht vollgesogen. Nackte Jungen badeten am Strand und ihre Silhouetten standen bläulich gegen den in nördlicher Helligkeit erstrahlenden Himmel. Durch ganz geringe Mittel, allein durch die verschiedenen zarten Nüancen von Blau und Gelb, wurde eine eigenthümliche Wirkung, die Vorstellung grosser Hitze, hervorgebracht. Von 1888 ist die musikalische Abendunterhaltung der Kopenhagener Galerie, wieder ein schummeriges Dämmerungsbild von grosser Natürlichkeit der Posen und staunenswerther Intimität im Ausdruck dieser zuhörenden Blicke. Wie weich und träumerisch

ist der mächtige Realist, der den Hutmacher und den nächtlichen Fischfang malte, in diesem Werke geworden! Kröyer ist ein leichtes, bewegliches Künstlerblut, immer empfänglich, immer productiv, von Frankreich beeinflusst und doch selbständig, naiv und raffinirt, jung zu einem Namen in Skandinavien und Europa gekommen, begabt mit einem Blick, der Alles sieht, mit einer Hand, der Alles glückt. Ebenso vielseitig wie kühn, elegant und leicht, löst er spielend jede Schwierigkeit, ja begibt sich gerade dahin, wo's am gefährlichsten ist.

Als zur Feier der 25jährigen Regierung Christians IX. in Kopenhagen die dänische Nationalausstellung veranstaltet wurde, hatte Jacobsen auch für die Vertretung der französischen Kunst gesorgt, eine Einladung an die Pariser Künstler ergehen lassen und einen Pavillon zur Ausstellung ihrer Werke erbaut. Pasteur hatte die Ehrenpräsidentschaft des Comités, das sich in Paris bildete, Antonin Proust die Präsidentschaft übernommen, und Jacobsen beauftragte Kröyer, die Mitglieder in einem Gruppenbild zu vereinen. Das gab ihm Gelegenheit, seine schlagende Kraft als Charakteristiker mit einem Beleuchtungsproblem von so schwieriger, künstlicher Art zu verbinden, wie es nur ein Meister wagen darf. Die Verhandlung hat bis spät in den Nachmittag gewährt. Durch hohe Fenster scheint der weisse, niedergehende Wintertag herein, während drinnen im Sitzungssaale schon intensiv zwei Oellampen brennen, um die Pläne auf dem Tische zu erhellen. Der Widerstreit dieses Doppellichtes, des natürlichen und künstlichen, der Kampf der flimmernden gelblichen und weissen Töne, die sich auf den Gesichtern der Männer treffen und zitternd vereinigen, ist erstaunlich fein gegeben. Pasteur, in der Mitte sitzend, folgt auf einem Plane den Auseinandersetzungen des dänischen Architekten Klein. Hinter ihm steht Herr Jacobsen neben Charles Garnier, rechts von ihm sitzt Paul Dubois, der sich nach Jacobsen umdreht. Antonin Proust, stehend, leitet die Versammlung. Rings bemerkt man die Figuren von Puvis de Chavannes, der sich Notizen macht, ganz vorn Falguière, dahinter Chaplin, Barrias und Gérôme, auf der andern Seite von links Bonnat, Cazin, Roll, Besnard, Gervex, Antonin Mercié, Chapu, Carolus Duran, Delaplanche u. A. Eine Momentaufnahme könnte nicht natürlicher wirken, und doch ist gerade ein solcher Eindruck nur durch sicherste Compositionstechnik zu erzielen.

Laurits Regner Tuxen, der rechts in der Ecke des Bildes neben Kröyer steht, ist zwei Jahre jünger als dieser und kam in demselben

Jahre, im Herbst 1875, nach Paris zu Bonnat. Durch eine Susanna im Bade, mehrere Damenporträts à la Carolus Duran und ein grosses Bild »Thrankochen an der Westküste Jütlands« zeigte er 1879 dem dänischen Publikum, wie viel er dort auf der Hochschule der modernen Technik gelernt und liess sich nach erneuertem Aufenthalt in Cayeux, Paris und Italien 1883 wieder dauernd in Kopenhagen nieder, wo er heute der offizielle Hofmaler geworden ist, der mit vielen »grossen« Aufgaben betraut wird, die das kleine Land zu vergeben hat. Ausser dem bekannten, aus 32 Figuren bestehenden Riesenbild der dänischen Königsfamilie malte er einige Deckenbilder für Schloss Frederiksborg, »Dänemark, das die Huldigung der Stände empfängt«, den Triumph der Venus u. dergl. Er ist ein Weltmann in der Pinselführung, und diese Gabe eines in allen Sätteln gerechten Könnens hat ihn auch zu einem guten Lehrer gemacht, der durch die Privatschule, die er in Kopenhagen gründete, einen grossen Einfluss auf die Weiterentwicklung der dänischen Malerei übte und — namentlich nachdem Kröyer vorausgegangen — sie rasch auf eine Stufe erhob, die zu erreichen sie sonst wohl länger gebraucht hätte. Trotzdem liefert er gleich Bloch den Beweis, dass man nicht leicht Kosmopolit wird, ohne seine nationalen Eigenthümlichkeiten zu verlieren. Soweit ich seine Arbeiten kenne, macht er weniger den Eindruck eines überzeugten eigenartigen Künstlers, als den eines solchen, der die Fähigkeit hat, Alles, was ihm aufgetragen wird, gut auszuführen.

Ein viel echterer und tieferer Charakter ist *August Jerndorff*, ursprünglich Schüler P. C. Skovgaards und damals vorwiegend als Landschafter im Geiste seines Lehrers thätig. Später folgten mehrere biblische Bilder von grosser Tüchtigkeit, und besonders Porträts, die wohl als seine besten Leistungen gelten können: er charakterisirt meisterhaft und scharf, modellirt mit einer Präcision, die in unsern Tagen selten, und hat nebenbei auch als Illustrator eine hervorragende decorative Begabung gezeigt.

Was die heutige dänische Malerei in erster Linie kennzeichnet, ist nicht diese talentvolle Vielseitigkeit, Eleganz und Leichtigkeit, wie sie diesen Malern eigen. Es ist vielmehr etwas Kleinbürgerliches, Trauliches, provinziell Biedermaier'sches, zart Melancholisches. Sie gleicht einer guten Hausfrau, die ihr Heim gemüthlich herrichtet, gern am Ofen sitzt und sich dabei für Musik, Poesie und Kunst interessirt. Der Däne hat nichts Anderes mehr als die Gemüthlichkeit seines

Figure 1.1 Ancient Egyptian hieroglyphs on the wall of the Temple of Kom Ombo, Egypt. Photo by Jon Bodsworth, 2006. Used under the Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic license.

Ein Bild, das Text, Schwarz-Weiß, Zeichnung enthält.

Automatisch generierte Beschreibung

Ein Bild, das Text, Schwarz-Weiß, Zeichnung enthält.

Automatisch generierte Beschreibung

Ein Bild, das Text, Schwarz-Weiß, Zeichnung enthält.

Automatisch generierte Beschreibung

Dänen. Als Interieurmaler und als Landschafter vereinigt er die beiden Hauptrichtungen in sich, die die andern gesondert vertreten: Die Einen halten mit Vorliebe auf dem Land und an der Küste sich auf, inmitten des Volkes und der Natur, aus der sie hervorgegangen, während die Andern in ungemein malerischer Weichheit von dem gemüthlichen Leben der Kopenhagener Bürgerkreise erzählen. *Holsöe* malt mit Vorliebe Interieurs in Abenddämmerung, mit durchsichtigem Licht, das durch die Blattpflanzen am breiten Fenster fällt, mit grünlich weisser Dämmerung, die in der Stube webt, mit grünen Sammtsophas, weich glänzenden Mahagonimöbeln, Clavieren, Consolen und stillen jungen Mädchen, die am Fenster Briefe lesen oder bei Kerzenlicht Clavier spielen. *Carl Thomsen, H. N. Hansen, Otto Haslund, Irminger, Engelsted* — sie alle haben sich von jener trivialen Komik befreit, in die die Genremalerei mit Helsted auslief. Johansen erinnerte sie daran, dass das Genrebild kein pikantes, mit mehr oder weniger Geist erzähltes Geschichtchen ist, sondern ein naiv wiedergegebener Ausschnitt aus dem häuslichen Leben. Menschen mit graziösen, trägen, nachlässig weichen Bewegungen, die in Schweigen versunken sinnend sich gegenüber sitzen — einsame Frauengestalten am Abend, die sehnsüchtig über die braune Haide blicken — alte Leute von unsicherem, weltentwöhnten Blick, als hätten sie Tag aus Tag ein vergessen in ihrem Stübchen gesessen — Mädchen von stiller, rührender Schönheit, die in der Ofenecke Märchen lesen, im Gartenzimmer träumen oder am Clavier sich zu melancholischen Liedern begleiten — sind die Gestalten ihrer schlicht sympathischen Bilder. Echt dänisch düster wirkt *Lauritz Ring*, der sehr gute, echte Bauernbilder gemalt hat; ein wenig französisch äusserlich und vulgär *Erik Henningsen*, der sich — mehr im Sinne Jean Bérauds — an bewegte Strassenscenen, Arretirungen, Volksbelustigungen und dergleichen machte. Ein Hauch der Wehmuth, wie er durch die dänischen Romane geht, durchweht eine Todtenbettscene von *Fritz Syberg*, der von dem knorrigen Charakteristiker Zahrtmann seinen Ausgang nahm. Diese Zahrtmann'sche Schule bildet in Kopenhagen eine kleine Gemeinde für sich und scheint gute Elemente für die Zukunft zu besitzen.

Die Residenz der See- und Fischermaler ist Skagen, das kleine Fischerdorf am äussersten Ende von Jütland. In diesem dänischen Dachau kamen die Bahnbrecher der neuen Renaissance zu gleicher Zeit mit dem Pleinair und dem Leben des Volkes in Berührung, hier haben sie den weiten Strand und die melancholischen Dünen,

Figure 1.1: Caption for the figure.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Sed ut perspiciatis unde omnis iste natus error sit voluptatem accusantium doloremque laudantium, totam rem aperiam, eaque ipsa quae ab illo inventore veritatis et quasi architecto beatae vitae dicta sunt explicabo. Nemo enim ipsam voluptatem quia voluptas sit aspernatur aut odit aut fugit, sed quia consequuntur magni dolores eos qui ratione voluptatem sequi nesciunt.

keit mit sympathisch weiblichem Blick für Menschen und Dinge vereint. Die Kopenhagener Galerie besitzt eine Begräbnissscene. Der mit grünen Kränzen behängte Sarg, die roth getünchte Stube und die Leute, die da so ernst in ihren blauen Kitteln herumstehen, wie einfach ist das und schlicht zugleich. Auf der Münchener Ausstellung 1892 hatte sie eine Studie »In der Morgensonne«: eine blaugetünchte Stube mit lustigen Sonnenstrahlen, die zum Fenster hereinflutheten und wie leichter Goldregen auf den blau getünchten Wänden, der gelben Diele und den blonden Haaren eines Mädchen spielten. Alle ihre Bilder sind Werke von weicher Zartheit und süssem Licht. Die Ausführung ist derb und männlich. Nur in kleinen Zügen, in feinen, niedlichen Beobachtungen, die einem Manne wahrscheinlich entgehen würden, verräth sich, dass es Werke einer Dame sind.

Michael Ancher ist 10 Jahre älter als seine Frau und der eigentliche Schilderer des grobknochigen und grobkörnigen dänischen Fischergeschlechtes, das oben an der Nordküste des Inselreiches in harter Arbeit dem Meere seine kärgliche Nahrung abtrotzt. »Fischer, die im Gewitter die vorbeisegelnden Schiffe beobachten« nannte sich das erste grössere Bild, mit dem er 1876 hervortrat. Auf der steil abfallenden Düne hat sich eine Anzahl Fischer versammelt, um nach den Fahrzeugen auszuschauen, die draussen auf der See vom Sturm gepeitscht werden. Einige nur mit Oelhose und Wollhemd bekleidet, stehen aufrecht und ihre grosse Silhouette zeichnet sich scharf gegen den düstern, von schweren schwarzen Wolken durchfegten Himmel; andere haben auf dem weichen Flugsand sich niedergelegt. Die Farbe hatte noch etwas Trockenes, Nüchternes, aber die ehrliche, wuchtig einfache, fast asketisch derbe Naturauffassung kündigte schon den kraftvollen Meister an, der heute als der Ulysse Butin Dänemarks, ein entfernter Vetter jener handfesten, schlicht rechtschaffenen Proletariermaler dasteht, die in Paris um Alfred Roll sich schaaren. Michael Ancher kennt die See und die Arbeiten der Fischer, die die Hände schwielig, die Gesichter braun machen, und berichtet darüber in seinen Bildern mit der Sachlichkeit des alten Seemannes. Alles ist klar bei ihm, präcis, nüchtern, wie das fahlhelle Tageslicht. Den grobhändigen, derbknochigen Stoffen entspricht die breite plebejische Mache, die nach keinen malerischen Reizen fragt, sondern ehrlich und sachgemäss den Vorgang darstellt. Anchers Menschen sind wirkliche Fischer, jede Gestalt ist von unheimlichem condensirtem Leben, die atmosphärische Stimmung stets wahr und

Digitized by Google

Lieut. Colonel Sir Edward Cecil, Bart., D.S.O., Commanding Officer of the Regiment, 1914-1915.

Lieut. Colonel Cecil was born in 1867, and was the second son of the late Lord Edward Cecil, and grandson of the late Marquis of Salisbury. He was educated at Eton and Sandhurst, and joined the Regiment in 1888. He served in the Nile Expedition of 1898, and was Private Secretary to Lord Cromer in Egypt from 1899 to 1901. He was Military Attaché at Berlin from 1901 to 1904, and Assistant Military Secretary to Lord Kitchener in India from 1904 to 1907. He was Military Secretary to Lord Cromer in Egypt from 1907 to 1911, and Military Secretary to Lord Kitchener in Egypt from 1911 to 1914. He was appointed to command the Regiment in August, 1914, and was killed in action on the 25th September, 1915.

ernst und gesetzt hatte sie das Leben in dieser ernsten Natur und zwischen den kahlen, weissgetünchten Wänden dieses von hartem, nordischen Tageslicht durchflutheten Schulzimmers gemacht.

Neben Ancher ist *Locher* der hauptsächlichste Maler der See. Es war kühn, auf einem Bilde der Münchener Ausstellung 1890, ein Stück Meer mit »Januar« zu bezeichnen, doch man fühlte wirklich den kalten Wintersonnenschein in dieser Marine, auf der Alles Helle, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit war. Auch in den Werken *Thorolf Pedersens* ist das Meer gewöhnlich ein ernstes, düsteres Element. Man sieht auf seinen Bildern nichts als Himmel und Meer, kein Boot, keinen Vogel. Am bleigrauen Firmament schweben lange, neblige Wolkenstreifen, und die See, durchsichtig silberblau, rollt in langen Wellen aus, die sich ernst bis zum Horizont durcheinanderwälzen und vorn müde über den flachen, blaugelben Sand und die blassgrünen Haferbüschel der Dünen gleiten. Während auf den Bildern der belgischen Marinemaler das Meer in allen Farben des Regenbogens schillert, kokett lächelt oder Gardinenpredigten hält, wie eine schöne Frau, malen es die Dänen in seiner grenzenlosen, trostlosen Oede.

Und derselbe melancholische Zug ist den meisten dänischen Landschaften eigen. Bilder wie die *Viggo Pedersens,* der am meisten von den jungen Dänen an die allerneuesten Franzosen, manchmal, in seinen Regenbogenbildern, auch an Rubens anklingt, sind in ihren feinen, klaren Harmonien und hellen, lachenden Noten weniger für dänisches Naturfühlen bezeichnend. Sein Arbeitsfeld war auch seltener Dänemark als Italien. Er verweilte lange in Paris, dann in Rom und Sora di Campagna und lernte hier mit den Augen der modernsten Impressionisten die Natur betrachten. Die Italienmalerei ist bekanntlich sonst von den Jetztlebenden verpönt; Naturen wie Pedersen vermögen sie wieder zu Ehren zu bringen. Seine Bilder sind so interessant gesehen, dass sie die italienische Natur ganz anders spiegeln, als man auf den unmalerisch trockenen, bunten Erzeugnissen der schwindenden Generation sah. Sie kennen keine majestätischen Berglinien, aber das graue Gelände, das blasse Grün der Oliven und zarte Blau des Himmels vereinen sich mit dem silbernen, Alles durchtränkenden Licht zu überaus reizenden Akkorden, die in zarten Tonabstufungen die ganze Atmosphäre durchzittern.

Dasselbe ungefähr gilt von *Philipsens* italienischen Bildern — auch er ist einer der hervorragendsten der modernen Pleinairisten, ein bedeutender Landschafter und ausgezeichneter Thiermaler, der

Digitized by Google

Fig. 1. Sketch of the Ultrasonic Cleaning Apparatus.

The cleaning tank is made of stainless steel and is 12 inches long, 6 inches wide and 6 inches deep. The transducer is mounted on the bottom of the tank and is driven by a 500 watt electronic oscillator operating at 20 kc/s. The tank is filled with water to a depth of 5 inches. The specimens are suspended in the water by means of a wire basket.

Bodens. Der Reiz dieser dänischen Natur besteht nicht in prachtvollen Farben und grossen Conturen. Alle Linien sind sanft gebogen, weich in jeder Form, ohne grosse Abwechslungen oder Ueberraschungen. Selbst in den schönen Waldungen rings um Kopenhagen runden sich die riesigen Buchen so harmonisch, dass sie eher die Empfindung der Sanftheit als der Kraft geben. Die Natur entspricht gewissermassen der dänischen Sprache, die ebenso mild, discret, fein und schwunglos ist, wie die Linien des Landes. Der Däne kennt kein breites Lachen, sondern nur ein Lächeln, keine urwüchsige Ausgelassenheit, nur ein Stillvergnügtsein. Jedes laute Gebahren gilt als unfein. In dem grossen Vergnügungsgarten von Tivoli bewegen Tausende von Menschen sich mit einem Anstand und einer Stille, die fast etwas Unheimliches hat. Niemand ruft; wer mit seinem Nachbar spricht, flüstert unhörbar. Auf der Strasse, den öffentlichen Promenaden, den Restaurants — überall wird nur im Flüsterton gesprochen. Auch die dänische Landschaft kann nur flüstern, nicht schreien; nur lächeln, nicht lachen. Sie kennt nichts Brutales, nichts Abgerissenes, nichts zu Grosses, keine brüsken Uebergänge, keine plötzlichen Unterbrechungen — sondern nur weite Flächen mit unbestimmten, verschwimmenden, fast ungreifbaren Linien, sanftes, welliges Gelände, das unmerklich am Ufer des Meeres aufhört oder in sanften Senkungen sich um stille Waldseen windet. Es gibt, ausser in Jütland, keine eigentlich herben, rauh urwüchsigen Gegenden, aber Alles ist abgelegen, einsam und ruhig. Zuweilen sieht man ein niedriges, weiss angestrichenes Häuschen, dessen Strohdach im Sonnenschein glänzt oder in der Dämmerung zart bläulich flimmert. Die Atmosphäre, in Holland feucht und neblich, ist in Dänemark von einer kühlen Frische, die Vegetation, dort fett und üppig, hier von einem weichen, gedämpften, ein wenig bleichsüchtigen Grün. Selbst der Sonnenaufgang und Sonnenuntergang hat nichts Effektvolles, Pathetisches wie in Norwegen, sondern etwas Unentschiedenes, Beruhigendes, Mysteriöses. Der Künstler, den eine solche Natur umgibt, wird leicht nachdenklich und träumerisch wie sie, seine Bilder bekommen denselben leicht rhythmischen, gedämpften Charakter. Und thatsächlich geht durch die Mehrzahl der dänischen Landschaften ein Hauch jener sanften Melancholie, die an Cazin gemahnt. Das ist nicht Reminiscenz und nicht Plagiat, sondern die natürliche Verwandtschaft mit dem Maler, der in Frankreich am besten den Charakter der nordischen Ebenen malte, ihre feuchte

Digitized by Google

Weichheit, das ersterbende Blau und die graue Zartheit der Nacht. Alles, was schweigend ist und still und verschleiert. Viel fahle Farben, Schwermuth und Nebel, viel Grauwetter, Gewitter und Regenluft, ein kurzer Frühling, der noch fast Winter ist, mit knospenhaft spitzem, gelblichem Grün — das ist der Charakter der dänischen Landschaft — die Grundstimmung, die zart und discret durch die Bilder der jungen Dänen sich zieht. Jeder ist eine Individualität, und doch klingt durch Alles, was sie schaffen, auch stets derselbe weiche, verschwommene Zug, derselbe leise sehnsüchtige Refrain. Jeder blickt mit seinen eigenen Augen in die Natur und doch trägt jedes ihrer Werke auch stets denselben ängstlich genauen Stempel der Verwandtschaft, dass man sofort erkennt, es sind Bilder aus demselben kleinen Heimathlande, demselben stillen versteckten Winkel zwischen den Bergen.

Als einer der besten Repräsentanten dieser landschaftlichen Stimmungsmalerei der jüngeren Generation darf *Julius Paulsen* angesehen werden. Man kann seine Bilder nicht mit geläufigen Schlagworten kennzeichnen noch überhaupt mit aufgereihten Wörtern beschreiben, aber man kann sich, wenn man in Ausstellungen auf sie stösst, in sie vertiefen, weil sie selbst Tiefe haben, eine anspruchslose, träumerische Tiefe, die sich zögernd wie mit leisem Schauder erschliesst. Bauernhäuser mit leuchtenden, rothen und grünen wilden Weinranken schlafen unter dem Dache zarter Buchenkronen und die Dämmerung kriecht langsam an den Wänden empor. — Ein wenig Mond am Himmel wirft vorsichtig einen zitternden Silberstreifen über graugrüne Wiesen, auf die stillen Fahrzeuge im Hafen, auf bleiche, im Duft blauender Dämmerung daliegende Küsten. — Der Abend kommt. Die Blätter hängen schlummernd von den Bäumen, nichts regt sich als die Marienkäferchen auf den Nesseln und ein wenig welkes Laub, das im Grase liegt und sich mit leisen Bewegungen unter den Strahlen der untergehenden Sonne krümmt. — Oder es ist Regen, ein trüber Oktoberabend, wenn der Nebel feucht in den braunen Zweigen hängt. Oft malt er die Dinge gar nicht, sondern nur ihr Spiegelbild: einsame Waldseen, die die Formen und Farben der Natur bloss in wogenden, unsicher zitternden Umrissen zurückstrahlen. Und derselbe Mann, eines der vielseitigsten Talente Dänemarks, weiss in seinen charaktervollen Porträts das Eigenthümliche eines Kopfes nicht minder gut wie als Landschafter das Geheimniss einer Naturstimmung zu erfassen. Derselbe

schafters Peter Christian und beide geborene Künstler. Sie begannen als Landschaftsmaler, von ihrem Vater beeinflusst, und malten Bilder, in denen die naturalistischen Traditionen der alten dänischen Kunst fortlebten. Dann waren beide in Italien und brachten von dort schöne italienische Landschaften und reizende Bilder aus dem Volksleben heim. Auch in Griechenland waren sie, wo sie malerische Studien nach antiken Architekturen machten, und sie haben überhaupt beide vielfach die alte Kunst auf dem classischen Boden studirt. Nach ihrer Heimkehr fingen sie wieder an, naturalistische Landschaften zu malen und malen noch heute solche, deren Motive sie besonders aus Halland im südlichen Schweden holen. Aber nebenbei lenken sie immer mehr in eine decorativ-stilisirende Richtung ein, die in der Geschichte der dänischen Malerei neu ist. Keramische Versuche, die sie zusammen mit mehreren anderen Künstlern, wie dem begabten *Th. Bindesböll*, machten, erweckten ihren Sinn für den Reiz der einfachen Mittel, und namentlich der ältere der Brüder, Joachim Skovgaard, strebt seitdem in seinen figürlichen Darstellungen öfter nach decorativen als nach naturalistischen Wirkungen. Mehrere seiner biblischen Compositionen haben grosses Aufsehen erregt, z. B. »Der Engel am See Bethesda«, ein Bild, auf dem die hervorstürmende Bewegung der Menschenmassen eine eigenthümlich packende Wirkung erzielte. Im »Christus als Paradieswächter« zeigte er sich von der frühen italienischen Renaissance, etwa von Gozzoli beeinflusst, doch ohne dass von Nachahmung gesprochen werden könnte. Namentlich zeugte die Landschaft mit der grossartigen Paradiesmauer von einer seltenen Erfindungskraft. Sowohl er als der jüngere Bruder haben viele Illustrationen gezeichnet, unter denen besonders Niels Skovgaards stilvolle Zeichnungen zu alten dänischen Volksliedern hervorragen. Beide Künstler sind typisch für die Gährung, die sich in der dänischen Kunst der letzten Jahre vollzieht und wofür die freie Ausstellung die freie Bühne geworden. Eine anti-naturalistische Bewegung ist allerwärts deutlich zu spüren und bekommt alljährlich mehr Anhänger. Sie greifen es verschieden an, aber haben alle dasselbe Ziel: sich eine grössere Anschauungsweise anzueignen als die älteren naturalistischen dänischen Maler. Sie suchen die Mittel zu dieser Erneuerung überall: Skovgaard ist von den Italienern beeinflusst, andere von den neuesten Franzosen, und selbst ein anscheinend so abgeschlossener Künstler wie Viggo Pedersen scheint darauf bedacht, mit seiner früheren Malweise zu brechen. Vor

Digitized by Google

zehn Jahren war die Pleinair-Malerei Alpha und Omega der jungen dänischen Maler, und schon jetzt hat sie unter den Jüngsten ihr Ansehen verloren. Diese meinen, die Kunst habe grössere Aufgaben als diejenige, der Natur sich möglichst zu nähern, und sie streben, auch andere Stoffe als die der Naturalisten in ihren Darstellungskreis zu ziehen. Nachdem schon Niels Skovgaard und der Veteran *Lorenz Frölich*, einer der genialsten Illustratoren der Neuzeit, dessen Kinderbücher in der ganzen Welt gekannt sind, in Zeichnungen die alten dänischen Volkslieder illustrirt, versuchte Frau *Agnes Slott-Möller* zum ersten Mal deren malerische Behandlung und hat in ihren Bildern ein sehr modernes Verständniss der alten Legenden gezeigt. Ihr Mann, *Harald Slott-Möller*, ein hervorragendes coloristisches Talent, dessen Bild vom »Wartezimmer des Arztes« und »Porträt meiner Frau« ihm früh einen Platz unter den vielversprechenden der jüngsten Generation sicherten, hat sich später mit der decorativen Malerei versucht, ohne jedoch darin etwas so gelungenes wie die zwei genannten Arbeiten zu leisten. Doch der eigenthümlichste unter den freien Ausstellern ist *J. F. Willumsen*, der eine bahnbrechende Bedeutung für die dänische Kunst zu gewinnen scheint. Auch er, noch kaum 30 Jahre alt, begann als naturalistischer Maler und bildete sich Anfangs nach Viggo Johansen. Eine Reise nach Paris, wo er jetzt seine Wohnung hat, gab ihm neue Impulse. Er nahm von den neuesten französischen Künstlern viele mystische Formeln auf, die jedoch nicht vermochten, seine eigenartige, starke Persönlichkeit zu tödten. Willumsen befindet sich noch im Stadium der Experimente, versucht alle Mittel, malt und schnitzt in Holz, radirt und brennt Thon. Durch alles, was er macht, geht die Bestrebung, einfach zu sein und eine Kunst zu schaffen, die, im Gegensatz zum Naturalismus, rein suggestiv wirke.

Ein weiteres eigenthümliches Naturell ist der in den Tonwerthen so feine *V. Hammershoy*, der Alles in ein weiches Graubraun einhüllt und um seine Figuren eine mysteriöse, durchsichtige Dämmerung breitet. Er ist ein Farbenneurastheniker etwa wie Whistler. Auf einem seiner Bilder sass eine Matrone still vor einer silbergrauen Wand; auf einem andern stand ein weissgedeckter, grosser, runder Tisch — ohne jede Stilllebenzugabe — in einem silbergrauen Zimmer. Auch sehr seelenvolle träumerische und ernste Porträts hat er gemalt; hochbedeutend war seine mysteriöse Darstellung »Hiob«. Unter den andern Theilnehmern der freien Ausstellung ist noch *Johan Rohde*

rühmlich zu nennen, der schöne und stimmungsvolle Landschaften aus einsamen Gegenden Jütlands malt, *Seligmann*, ein gutes Erzählertalent, und *Karl Jensen*, ein vornehmer Architekturmaler. Zusammen mit einigen jüngeren Mitgliedern des officiellen Salons und mehreren Schülern Zahrtmanns bilden diese »freien Aussteller« die Avantgarde der dänischen Kunst, eine Garde, die, so scheint es, dem kleinen Land auch für die Zukunft eine wichtige Stimme im europäischen Kunstconcert sichert.

Digitized by Google

XLI.

Schweden.

SCHWEDEN ist ein eleganteres Land und neigt mehr nach Frankreich hinüber als Dänemark. In Kopenhagen herrscht Gemüthlichkeit und kleinstädtische Einfachheit, in Stockholm Frivolität und Glanz, grosser Luxus, Eleganz der Toilette, ein raffinirt feines gesellschaftliches Leben. Dort betritt man eine Insel des Schweigens, ein Land der Idylle, in dem Nichts vorgeht. Die Menschen sind sinnig, träumend und bürgerlich. Sie reden leise und mit sanfter Stimme. Die Schweden sind Kinder der grossen Welt, die beweglich, schlank und elastisch durch's Leben schreiten. Ihre Sprache klingt hell und schwungvoll wie ein Französisch des Nordens. Ihre ganzen Sympathien gehören Frankreich. Und sie sind auch in ihrer Kunst die Pariser des Nordens.

Die dänische Malerei hat, wo sie echt ist, etwas Kleinbürgerliches, Trauliches, Schlichtes. Die neue Technik ist für die Maler nur ein Ausdrucksmittel ihrer feinen, discreten Beobachtung und ihrer sanften, gedämpften Empfindung. Wie einst die alten Holländer Pieter de Hoogh und van der Meer malen sie gemüthlich trauliche Stuben mit alten Sophas und langsam schlagenden Uhren, mit molliger Wohnzimmeratmosphäre und schummerigem Lampenlicht. Der Mann sitzt mit dem Buch am Tisch, die Kinder machen ihre Schularbeiten, die Mädchen spielen Clavier und singen dazu, im kleinen eisernen Ofen glimmen die Kohlen.

Die schwedische Malerei gleicht einem vielgereisten, vornehmen Weltmann. Sie ist eleganter und flimmernder, raffinirter und sinnlicher, capriciöser und experimentirender. Die jungen Stockholmer, die sich nach Paris wandten, suchten dort in erster Linie Techniker zu werden und warfen sich mit erstaunlicher Kühnheit den letzten Problemen der Freilichtmalerei in die Arme. Sie haben nicht die liebevolle Zärtlichkeit, das rührende Heimathsgefühl der Dänen, sie sind charakterloser, kosmopolitischer. Aber sie marschiren neben den raffinirtesten

Parisern in der Avantgarde der Modernität. Es ist in ihren Farben und Stoffen ein fliessender, geschmeidiger Zauber, ein nervös eleganter Wurf, der die Blicke fesselt. Sie sind Franzosen an koketter Mache, eine längere Kunsttradition, ein freieres Weltbürgerthum liegt hinter ihnen.

Während die dänischen Maler fast bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selten ihr kleines Vaterland verliessen, griff Schweden schon im 18. Jahrhundert in die europäische Kunstgeschichte ein. Schon damals tauchten eine Reihe unternehmender, reiselustiger Künstler auf, die sich im Auslande festsetzten, ihre Thätigkeit zwischen verschiedenen Höfen theilten und da blieben, wo es ihnen gut ging. *Hedlinger* wurde als Graveur berühmt, *Georg de Marées* ist in der bayerischen Kunstgeschichte bekannt, *Meytens* malte in Berlin, *Gustav Lundberg* wurde ein geschätzter Pariser Pastellmaler, *Hilleström*, ein Schüler Bouchers, fand wegen seines »Triumphs der Galatea« in Diderots Salonberichten lobende Erwähnung; *Lafrensen*, in Frankreich Lavreince genannt, nimmt in der Geschichte des französischen Rococo eine wichtige Stelle ein. Mehr als einer wurde Mitglied der französischen Akademie und führte den Titel »Peintre du Roi«. Der virtuoseste war *Alexander Roslin*, der, früh in's Ausland gekommen, seine Thätigkeit zwischen den Höfen von Bayreuth, Parma und Paris theilte, wo er gleich in die Akademie gewählt wurde und in mehreren Concurrenzen sogar über Greuze siegte. Er wusste seine ceremoniell feierlichen Paradetafeln, von denen die Stockholmer Sammlung das grosse Galaporträt der Marie Antoinette und das Gruppenbild Gustavs III. und seiner Brüder besitzt — mit grossem Applomb zu insceniren. Die Gesichter sind zuweilen leblos. Desto virtuoser wusste er Seide und Sammet, Broderien und goldene Geschmeide durcheinander schillern zu lassen, so dass in Paris über ihn der Vers cursirte:

Qui a figure de satin
doit bien être peint par Roslin.

Er machte dort ein fürstliches Haus und soll ein Vermögen von 800,000 Francs hinterlassen haben.

Die Periode des Classicismus fand hauptsächlich durch einige Bildhauer Vertretung, und wer sich in Kopenhagen an Thorwaldsen freut, darf auch den Schweden Erik Gustav Göthe, Johan Nik. Byström und besonders deren Lehrer Joh. Tobias Sergel seine Bewunderung nicht versagen, der, 17 Jahre älter als Canova und 30 Jahre älter als Thorwaldsen, sich in Stockholm als eigentlicher Begründer dieser

Digitized by Google

classicistischen Plastik offenbart und schon aus diesem Grunde in der allgemeinen Kunstgeschichte einen bedeutenderen Platz verdiente, als ihm in der Regel gewährt wird.

Auf dem Gebiete der Malerei war der Uebergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wie anderwärts eine Periode des Verfalles. Auf die Kraftanstrengung von früher folgte eine Abmattung, eine steife und eintönige Malerei. Die lebendigen Farben der gustavianischen Zeit erscheinen gebleicht — die Farbenaskese Davids hatte ihre grauen Schatten bis nach Schweden geworfen. Priamos vor Achill, Adonis zwischen Diana und Venus; Endymion, Phaedra und Elektra hatten auch im Norden aller Leinwand sich bemächtigt. Am fruchtbarsten in der Anfertigung solcher Idealgestalten war *Per Krafft,* der sich im Beginne des Jahrhunderts bei David eine strenge Zeichnung und ein indifferentes Colorit aneignete, und dann in der Heimath durch seinen »grossen Stil« zu imponiren wusste. *Frederik Westin,* die Incarnation des Akademikers, der sich kein Bild ohne gelbbraun lederfarbige nackte Leiber denken konnte, geht etwa mit Gérard und Girodet parallel, deren süsslicher Zierlichkeit er einen Stich in's Barbarische gab, und hat ausserdem geleckte Porträts im Sinne Josef Stielers hinterlassen. Das Evangelium einer steifleinenen classicistischen Landschaftsmalerei wurde durch *Elias Martin* verkündet. Wenn der Porträtist *Karl Frederik von Breda* in weit höherem Maasse als Maler erscheint, so verdankt er das dem Umstand, dass er längere Zeit bei Reynolds und Lawrence arbeitete, an deren Principien er zeitlebens festhielt.

Der Romantismus erweiterte wie anderwärts das Stoffgebiet und setzte die Farbe in ihr altes Recht. Man versuchte die nordischen Göttermythen zu beleben, befreite die Landschaft vom classicistischen Schema, war religiös angehaucht wie die Nazarener oder durcheilte Italien und den Orient auf der Suche nach malerischen Stoffen.

Der schwedische Nazarener nannte sich *Karl Plageman.* Ein träumerischer Gefühlsmensch mit grossen schwärmerischen Augen berauschte er in Italien, das seit 1831 sein Wohnsitz war, sich an der Mystik der katholischen Kirchen und dem Glanze der Altarbilder in dem Maasse, dass er vor lauter Verehrung der alten Meister nie zu eigenen Leistungen gelangte. »Die Todten haben mein Gefühl erweckt, und die Todten sollen meine Lehrer sein«. Wie unserm Overbeck galt ihm die Zeit von Cimabue bis Perugino als die eigentliche Blüthezeit der Kunst, und seine religiösen Bilder sind nicht ungeschickte Imitationen der alten Muster.

ed by Google

Nils Johan Blommér verhält sich zu ihm wie Schwind zu Overbeck. Da er schon 1853, 36 Jahre alt, starb, hat er nur wenige Bilder hinterlassen, die als Erzeugnisse eines gefühlvollen, träumerischen Geistes, aber wie die Schwinds der Unsterblichkeit sicher sind. Blommérs Werke gingen aus einem weich poetischen, echt nordischen Gefühl hervor. »Die Hauptsache in einem Kunstwerk«, schreibt er, »ist die Seele. Ich will darstellen, was in der Poesie unseres Volkes lebt, alle Gestalten, die nicht bestimmten Zeiten und bestimmten Dichtern gehören, sondern den Naturausdruck unserer Nation ausmachen und als solche in engster Verbindung mit dem Charakter des schwedischen Volkes stehen«. So bevölkerte er wie Schwind die Landschaft seines Heimathlandes mit den Naturwesen des nordischen Volksliedes. Für die nebelhaften Traumbilder seiner Phantasie die zwingende Form zu finden, die noch nicht dargestellten nordischen Sagenfiguren in neue Körper zu kleiden, fehlte ihm wie dem gleichzeitigen Bildhauer Fogelberg die Kraft. Doch zeugt es von feinem Takt, dass er nicht wie dieser sich einer einfachen Reproduction der Antike ergab, sondern eine mehr romantische Auffassung der Mythen im Sinne des Sommernachtstraumes, im Sinne Cranachs, Francias oder der ältern Umbrier versuchte, wodurch er den Jugendträumen der nordischen Völker den Geist des Kindersinnes wahrte. Blommér war wie Schwind ein sinniges Künstlergemüth, dem alles Dramatische, Pathetische fern lag. Selbst wenn er Göttermythen behandelte, sprach nicht das finster Phantastische der nordischen Sagen zu seinem weichen, milden Gefühl. Nicht vom gewaltigen Tor erzählte er, nicht vom Sturm, der über die See rast, nicht von der Oede grosser, wilder Gebirge. In Freia und Sigyn verherrlichte er — wie Schwind im Aschenbrödel und der treuen Schwester — die Schönheit und Liebe, die Geduld und Hingebung des Weibes, und Bilder wie »Der Jüngling und die Elfen« oder »Näckens Spiel mit den Meerjungfrauen« lassen so zart den einfach treuherzigen Ton des Volkliedes erklingen, dass man in Anbetracht dieser rührenden Schlichtheit gern die trockene, stimmungslose Malerei vergisst.

Karl Johann Fahlcrantz war der schwedische Lessing: er gab als Landschafter den typischen Ausdruck für die Naturschwärmerei des Romantismus, erzählte in pathetischem Ton von der Pracht, dem Glanz oder dem finsteren Dräuen der Natur, vom melancholischen Ernst des nordischen Winters und der friedlich schwärmerischen Milde des Frühlings. Bald zeigt er schöne Thäler mit alten Eichen,

Digitized by Google

zwischen denen das Licht in grossen Massen auf weiches Gras fällt, bald stahlblaue Landseen mit klarer, goldiger Luft und Schiffen, deren Segel in allen Farben des Prismas schillern, bald schattige Haine und felsenreiche, von Riesenbäumen der Urzeit bewachsene Dünen. Fahlcrantz idealisirte die Natur, steigerte die Lichteffekte, arrangirte die Naturfragmente Ruysdaels und Everdingens zu phantastischen Compositionen. Der Thiergarten von Stockholm bevölkerte unter seinen Händen sich mit fabelhaften Thieren und tiefen Höhlen, die ihm das Aussehen einer Wolfsschlucht geben. Seine Bäume sind von unbestimmter Art, die Himmel rosig, die Farben warm und sehr nachgedunkelt. Doch zuweilen, wenn er absah von allzu willkürlichem romantischen Pathos, sind seine Bilder wirklich von träumerischer Poesie und geben voll die vom Maler beabsichtigte Stimmung.

Gustav Wilhelm Palm — in seinen spätern Jahren Palma vecchio genannt — könnte am ehesten mit den Franzosen Michallon oder Paul Flandrin verglichen werden. Sein Studienfeld war noch fast ausschliesslich Italien. Aber mit einer weitgetriebenen Compositions- und Arrangirungskunst vereinigte sich in seinen Bildern doch eine gewisse realistische Detailmalerei, die nicht mehr im Sinne der eigentlichen Classicisten nur den »Baum an sich« kannte, sondern dem Charakter der Vegetation mit wissenschaftlicher Genauigkeit nachging. Seine Oliven, Pinien, Gräser, Blumen waren mit spitzem Pinsel botanisch treu durchgearbeitet und erfreuten sich deshalb vor 50 Jahren eines schwer verständlichen Ruhmes. Und diese liebevoll sorgfältige, aber philisterhaft ängstliche Naturbetrachtung in Verbindung mit einer auf Wahrheit bedachten, aber harten und bunten Farbenscala blieb ihm auch eigen, als er nach 16jähriger Abwesenheit in die Heimath zurückkehrte und neben italienischen Motiven zuweilen kleine nordische Landschaften — Architekturpartien vom alten Stockholmer Hafen oder die Kreuzgänge von Wisby — malte.

Egron Lundgren war der schwedische Fromentin: ein Kosmopolit, der sein Studienfeld bis nach Indien ausdehnte, ein geistreicher Improvisator und Gourmé der Farbe, dessen kokette Kunst wie die des Franzosen halb der Wirklichkeit, halb der Manier gehört. Schon seine Bilder aus dem italienischen Volksleben, wie die »Corpus Domini-Prozession« von 1847, könnten mit ihren pikanten coloristischen Effekten in der Nähe Decamp's gemalt sein. Doch sein eigentliches Gebiet fand er erst, als er, nach Barcelona gekommen, dort

das spanische Volksleben entdeckte. Seine Aquarelle aus Spanien — er war Mitglied der Society of Painters in water colours — sind äusserst geistreiche Phantasien, die immer den Charakter des Leichten, Improvisirten, Geistreichen haben. Wie er verstand, in wenigen Zügen die Stimmung einer Landschaft zu geben, so wusste er den Charakter und die Bewegung einer Figur mit impressionistischer Schlagfertigkeit zu erhaschen. Ein vornehmer, reicher Mann, behielt er zeitlebens sein Hauptquartier in London, tauchte aber auf Studienreisen bald in Italien, bald in Spanien oder Indien auf. Tanzende Gitanos und spanische Mädchen wechseln in seinen Blättern mit indischen Soldaten, Kameeltreibern und Elefanten; sonnendurchtränkte, in glühenden Farben prangende indische Landschaften mit nebligen Strassenpartien aus Kensington.

Vom heimischen Leben nahm die schwedische Kunst ebenso schrittweise und ängstlich wie die der anderen Länder Besitz. Die Militärmalerei machte auch hier den Anfang. Ein paar ehemalige Officiere hatten auf dem Exercierplatz sich einen frischeren Blick für die charakteristischen Erscheinungen des modernen Lebens als die Berufsmaler in der Gipsklasse der Akademie bewahrt und gingen als die ersten daran, mit schlichtem, trockenem Realismus Scenen aus der Soldatenwelt oder komische Anekdoten aus dem Volksleben zu zeichnen. Einige unter ihnen, wie Wetterling und Moerner, überschritten nicht die Stufe des Dilettantismus, *Olof Soedermark* dagegen, der in München und Rom seine Studien fortsetzte, arbeitete sich zu achtbarem Niveau herauf. Die Bilder aus der schwedischen Geschichte — Schlachten und Paraden, die Siege Carl Johanns und die Thaten Bernadottes — die sie vereint im Stockholmer Schlosse malten, sind mehr Militärbulletins als Kunstwerke und stehen kunstgeschichtlich etwa auf der Höhe der Schlachtenbilder, mit denen Peter Hess und Albrecht Adam die Münchener Residenz illustrirten. Soedermark erwarb sich indessen auch dadurch Verdienste, dass er durch eine Reihe vorzüglicher Porträts (Fredrika Bremer, Jenny Lind u. A.) die vorher beliebten classicistischen Wachspuppen Westins verdrängte.

Zwei Andere, die ebenfalls an dem Cyklus von Schlachten- und Geschichtsbildern mitarbeiteten, *Johann Gustav Sandberg* und *K. A. Dahlström*, gingen im weiteren Verlauf ihrer Thätigkeit von der Uniform zum Bauernkittel über. Ihre Werke sind wie die des alten Meyerheim weniger Bauern- als Costümbilder. Namentlich

Digitized by Google

Sandberg beschäftigte sich weit seltener mit den Menschen als mit ihren Sonntagskleidern und beschränkte sich, wenn er etwa die Enthüllung des Denkmals Gustav Wasas malte, lediglich auf einen colorirten Küchenzettel aller schwedischen Provinztrachten von Skonen bis hinauf nach Lappland. Dahlström, der erst 1869 starb, erscheint in seinen Kinder-, Fischer- und Bettlerbildern lebendiger und schlichter. Seinem Einfluss ist hauptsächlich zu danken, dass der heroische Stoffkreis aufgegeben wurde und die schwedische Malerei anfing, in ihrer Zeit und ihrem Volke heimisch zu werden.

Per Wickenberg, der durch ihn seine Anregung erhielt, geht etwa mit Hermann Kauffmann oder Bürkel parallel. Seine nebligen, mit Bauern oder Fischern staffirten Winterlandschaften sind gute, aufrichtige Arbeiten, gesund, einfach und frisch, obwohl sie gleich den Bildern Bürkels weniger auf unmittelbarer Beobachtung als auf hingebendem Studium der alten Holländer Esaias van de Velde und Isaak Ostade beruhen.

Karl Wahlbom war der schwedische Steffeck. Er malte Bauernbilder in Teniers Manier, Historien aus der schwedischen Vergangenheit und besonders Pferde, die er keck und lebendig in ihrer augenblicklichen Bewegung fixirte. Am liebenswürdigsten wirkt *Lorenz August Lindholm*, der während eines längeren Aufenthaltes in den Niederlanden Gerhard Dow und Metsu mit Verständniss betrachtete. Vom Einen lernte er die gewissenhafte Detailarbeit, vom Andern übernahm er, nachdem er anfangs trocken und braun gewesen, allmählich eine volle, kräftige Farbe. Seine Interieurs (Geburtstag der Grossmutter, rauchende oder kartenspielende Bauern, lesende Knaben oder kleine Mädchen, die ihrer Mutter Garn halten) sind stille, einfache Bilder von sympathischer Beobachtung und gewissenhafter Feinmalerei.

Amalia Lindegren brachte es mit anspruchslosen Darstellungen von Kinderfreude und lächelndem Elternglück, von resignirter Trauer und kindlichem Trotz zu grosser Volksthümlichkeit, da man kein Kunstkenner zu sein brauchte, um sich an den frischen Kindergesichtern ihrer Bilder zu freuen.

Nils Andersson führte mit verbessertem Instrumente das Thema da weiter, wo es Dahlström fallen liess. Magere, steinige Hügel mit dürftigem, niedrigem Gebüsch, Fichtenwälder und öde Schneelandschaften bilden den Hintergrund seiner Werke, auf denen Menschen und Thiere arbeitend sich bewegen. Er malte die Natur und das

Digitized by Google

Volk seiner Heimath ohne Humor und poetische Schminke, nicht den Sonntag des Volkes, sondern einfaches Werktagsleben. In dieser ungesuchten, glaubwürdigen Schlichtheit liegt seine Stärke. Die Farbe seiner Bilder ist dünn und schwerfällig, der Vortrag gequält und ängstlich.

Das war im Wesentlichen das Ergebniss der schwedischen Kunstentwicklung bis 1850. Schweden hatte einzelne Maler, aber noch keine ausgebildete Schule. Man hört läuten, doch noch nicht zusammenklingen. Es verbreitete sich auch hier der Ehrgeiz, den andern Nationen es gleich zu thun, und um das zu erreichen, war ein systematisches Studium im Ausland nöthig. Düsseldorf, wohin der Norweger Tidemand den Weg gewiesen, erfreute sich besonderen Rufes und wurde daher seit 1850 die hohe Schule für die schwedische Kunst. 1855 waren an der Düsseldorfer Akademie schon 30 Schweden inscribirt, und die von ihnen begründete »Nordische Gesellschaft« wurde bald ein Factor im Düsseldorfer Kunstleben.

Etwas specifisch Schwedisches haben diese Maler nicht. Ihre Kunst ist düsseldorfische Kunst mit schwedischen Landschaften und Costümen, wodurch sie sich unvortheilhaft von den gleichzeitigen Dänen unterscheiden. Jene Vermehren, Exner und Dalsgaard bauten ihre Kunst auf die innerliche Kenntniss ihres Landes; es schlägt das Herz des Volkes darin, der Pulsschlag frischen nationalen Lebens. Karl d'Uncker, Bengt Nordenberg, Wilhelm Wallander Anders Koskull, Kilian Zoll, Peter Eskilson, Aug. Jernberg und Ferd. Fagerlin beschränkten sich darauf, Knaus und Vautier in's Schwedische zu übersetzen. Jene waren intime, zärtliche Poeten, diese gaben nur einen trockenen für den Kunsthandel abgefassten Lehrkurs über die Sitten und Gebräuche in den schwedischen Dörfern. Dort schlichte, naiv unmittelbare Ausschnitte aus dem Alltagsleben, hier durchcomponirte, für die gute Stube bestimmte Bilder. Die ausländischen Kunstfreunde forderten keine Intimität, sondern verstanden die Typen desto besser, je allgemeiner sie gehalten. Die Poesie des nordischen Alltagslebens war ihnen gleichgiltig, nur das ethnographische Element und die Anekdote fand Beifall. Dafür, dass die Kunst jedes Landes ihre eigene Sprache sprechen muss und jede Volksmalerei den intimen Zusammenhang der Volksschilderer mit dem Volke voraussetzt, waren jener Zeit die Augen noch nicht geöffnet.

Auch technisch war das Ergebniss gering. Alle diese Maler waren Novellisten und Anekdotenerzähler. Die Compositionen sind

Digitized by Google

wohl erwogen und bedachtsam berechnet, die Rollen zwischen den Mitwirkenden geschickt vertheilt. Jede Figur hat etwas Besonderes zu sagen, eine Menge kleiner Attribute muss wie bei Hogarth dazu dienen, den Charakter jedes Einzelnen zu beleuchten, und dieser Charakter — das ist selbstverständlich — muss stets ein wohlerzogener sein, der im Salon kein Aergerniss gibt. Ist ein solches für ein Sophabild geeignetes Geschichtchen auf angenehme, leichtfassliche Art erzählt, so ist das Ziel erreicht, die coloristische Haltung ist Nebensache. Ein Stück Natur zu malen, bloss mit der Absicht, den Ausdruck für eine Farbenstimmung zu geben, lag nicht im Programm dieser Maler. Alle ihre Bilder sind besser erzählt als gemalt. Die Zeichnung ist charakterlos, die Pinselführung dilettantisch. Es erfolgte dieselbe Reaction wie anderwärts: Die Gedanken erschöpften sich und die Malerei wurde nicht besser. Die Pariser Weltausstellung 1867 unterschrieb das Todesurtheil der altdüsseldorfer Schule. München hatte mit Piloty die coloristische Führung in Deutschland übernommen. Knaus war nach Paris gegangen, um dort zu erwerben, was Düsseldorf ihm nicht bieten konnte. Seitdem fühlten auch die Schweden, die rheinische Akademie sei für sie nicht mehr der geeignete Boden. In den Briefen der Stipendiaten beginnen die Klagen über die veralteten Lehrprincipien, und was für die frühern Düsseldorf gewesen, wurde für die folgenden Paris und München.

Die Regierungszeit König Karls XV., der mit stets wachem Wohlwollen und offener Börse die Interessen der Kunst und der Künstler förderte, wurde für die schwedische Malerei dasselbe, was für die Münchener die Zeit von Piloty bis Makart, von Diez bis auf Löfftz gewesen: das coloristische Problem taucht auf. Man studirt die alten Meister und versucht an ihnen sich emporzuarbeiten zu einer künstlerischen Malweise. Da solche Kunstgriffe der Palette an den bunten Costümen der Vergangenheit am erfolgreichsten zu erproben sind, tritt das Historien- und Costümbild zunächst in den Vordergrund. An Tricots, Mänteln und Schauben lernte man vom anekdotischen Inhalt sich befreien und malerisch sehen.

Der Vermittler dieser Principien, der schwedische Piloty, war *Johann Kristoffer Boklund*, ein Schüler der Münchener Akademie und Coutures. Die Stoffe, die er in seinen Bildern behandelte, waren deutsch, die Malweise war französisch und wurde von den Jungen ebenso bewundert, wie die Münchener damals den Seni Pilotys anstaunten. Boklund malte Costümbilder: Gustav Adolfs Abschied von

Fig. 1. Photograph of the Moon taken by the Ranger VII spacecraft on July 31, 1964, at 13:09:24 UT, from a distance of 1,100 miles. The crater Alphonsus is in the center of the picture. Its floor is covered with a dark material. Ranger VII was launched from Cape Kennedy, Florida, on July 28, 1964, and impacted the Moon in the Sea of Clouds at 13:25:49 UT on July 31, 1964. (Courtesy of the National Aeronautics and Space Administration.)

Neapel eine unermessliche Kunstschatzkammer an gemalten und ungemalten Bildern.

Hoeckert hat nicht viel producirt, aber jedes seiner Bilder war gut. Sein »Gottesdienst in Lappland« — 18 Männer und Frauen, die in schmuckloser Dorfkapelle den Worten des Predigers lauschen — erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1856 die erste Medaille und wurde für das Museum in Lille erworben. Einige Kritiker gingen soweit, ihn mit Delacroix zu vergleichen. Das ist gewiss mit grosser Einschränkung zu verstehen. Hoeckert hat nichts von dem glühenden Pathos des französischen Revolutionärs; er ist ein Lyriker, kein Dramatiker, kennt keine Ekstase und keine Spannung — aber seine Bilder waren doch die kühnsten, die bis dahin in Schweden gemalt wurden. Das »Innere einer lappländischen Hütte« — 1857 im Pariser Salon ausgestellt und 1858 vom Stockholmer Nationalmuseum erworben — könnte in seinem feinen Goldton von Ostade herrühren. Einzelne Interieurs mit spielendem Sonnenlicht, geöffneten Läden und warmem, in das schummerige Zimmer hereinfluthenden Tageslicht bezeugen, welch' hingebendes Studium er Pieter de Hoogh gewidmet hatte. Von jedem genrehaften Inhalt ist abgesehen. Hoeckerts »goldige Farbe« taucht Alles in Märchenstimmung. Das niedliche Costümbild »Bellman in Sergels Atelier« klingt in seinen tiefen saftigen Tönen an gute Jugendarbeiten Roybets an. Und auch sein letztes, kurz vor seinem Tode 1866 ausgestelltes Bild, den »Brand des Stockholmer Schlosses«, malte er nicht als historisches Document, sondern nur wegen der lustigen Reflexe, die der Feuerschein auf den alten Costümen erzeugte. Hoeckert war — der erste in Schweden — weder Genre- noch Historienmaler, sondern Maler schlechthin. Das sichert ihm in der Kunstgeschichte eine bedeutende Stellung.

Marten Eskil Winge erstrebte mehr, als ihm zu erreichen vergönnt war: er ist in der schwedischen Malerei der Mann der grossen Formen und grossen Leinwandflächen. Bis 1865 in Rom ansässig, hatte er dort hauptsächlich Giulio Romano, Daniele da Volterra, Caravaggio und andere muskelkräftige Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts sich angesehen, deren übermenschliche Formen er auf nordische Sagenfiguren zu übertragen suchte. Das eine dieser Riesenbilder, für deren Fertigstellung er das grösste Atelier in Stockholm miethete, zeigt Loke und Sigyn, das heisst einen schwarzhaarigen Titanen à la Caravaggio und ein mildes, blondes Weib à la Riedel. Wie hier Liebe und Geduld gegenüber Bosheit und List, so wollte

Digitized by Google

Fig. 1. Ground plan of the Temple of Jupiter Capitolinus at Rome, restored by Canina. The Temple is represented as hexastyle, with three rows of columns in front, and as having a double row of columns on the sides and back. The cella is divided into three parts, and there is a portico behind.

bewegte sich — wie seine Illustrationen zur Frithjofsage 1868 zeigten — auf dem Gebiete der nordischen Legenden mit grosser Leichtigkeit und wurde von diesen Märchenbildern schliesslich zu frischen Darstellungen aus dem Kinderleben geführt, die seinen Namen wohl am längsten erhalten werden.

Die Bedeutung *Georg von Rosens* liegt darin, dass er den Schweden, nachdem sie Couture und Piloty kennen gelernt, noch die Kenntniss der archaistischen Finessen Henri Leys' vermittelte. Als Sohn eines reichen Mannes, der als Erbauer der schwedischen Eisenbahnen in Stockholm eine einflussreiche Stellung einnahm, hatte er Gelegenheit, früh alle Meisterateliers der Welt zu besuchen. Von Paris, wo er seine Kinderjahre verlebte, ging sein Weg nach Stockholm, von da nach Weimar und Brüssel. Schon als er im Beginn der 60er Jahre seine ersten Bilder »Sten Stures Einzug in Stockholm«, die »Weinprobe an der Klosterpforte« und »Eine schwedische Trauung im 16. Jahrhundert« ausstellte, herrschte allgemeines Entzücken über diese raffinirte Echtheit archaistischer Culturschilderung. Und als er 1870 bei Piloty in München seinen »König Erik« gemalt hatte, wurde er zum Professor an der Stockholmer Akademie ernannt, deren Directorat er nach Boklunds Tode 1881 übernahm.

Rosen erscheint in seinen Werken sehr ungleich. »König Erik im Gemach seiner Geliebten Karin Mansdotter« ist eines der echtesten Producte der Pilotyschule und könnte ebensogut Egmont bei Klärchen darstellen. Das Pendant dazu in der Kopenhagener Galerie, »Erik von Karin Månsdotter im Gefängniss besucht«, neigt in seiner zarten Melancholie ein wenig zu Fritz August Kaulbach. Ganz archaistisch im Sinne von Leys sind seine Aquarelle und Radirungen aus dem 16. Jahrhundert, die im Anschluss an den Bauernbrueghel, an Lucas van Leyden, Cranach und die deutschen Kleinmeister den steifen und eckigen Charakter des Zeitalters, sein rauhes Aeussere und seine patriarchalische Gemüthlichkeit sehr gut treffen. Da umarmt der Tod wie auf dem Baldung'schen Holzschnitt ein junges Mädchen. Dort gehen Faust und Wagner vor der Stadt spazieren, vom schwarzen Pudel umkreist, oder Luther übersetzt auf der Wartburg die Bibel. Der Hochzeitszug, der mit klingendem Spiel, alte Zunftfahnen und blumenstreuende Kinder voraus, durch die enge Gasse einer alten Reichsstadt zieht — der Blumenmarkt vor dem alten gothischen Rathhaus, »Grossvaters Geburtstag« mit dem hübschen Nürnberger Patriziermädchen, das den grossen Renaissancetisch mit Blumen

Digitized by Google

Faunen belauscht wird, war ein derbes Bravourstück à la Benczur von prangender, braunroth leuchtender Asphaltmalerei. Der üppige Körper der rothhaarigen Jägerin war über eine gelbe Draperie gebreitet. Ihre Jagdbeute — Pfauen mit metallisch blauer Brust und braunroth schillernde Fasanen lagen ihr zu Füssen; rings leuchtete eine südlich saftige Vegetation und oben schimmerte ein Stück tiefblauer venezianischer Himmel. Später in Rom malte er die Jahreszeiten: blühende Weiber, die von Schwänen getragen und von jubelnden Amoretten begleitet die Luft durcheilen und lächelnd Rosen und Früchte herabstreuen auf die Erde. Den »Besuch der Königin von Saba bei Salomo« verarbeitete er zu einem prunkvollen Decorationsstück im Sinne der Meininger. Eine Reise nach Aegypten erinnerte ihn an die schöne Schlange Kleopatra und veranlasste ihn zu einem Bilde »Kleopatras Tod«, das in seiner halb romantisch, halb classicistischen Fassung von Rochegrosse herrühren könnte. In dem Haus, das Kronberg sich aufbaute, herrscht Farbenpracht, Freude und spielender Uebermuth. Er hat wie Makart die Welt der Amoretten und Bacchantinnen neu in's Leben gerufen, nicht bleich und blutlos, sondern derb und frisch, von glänzenden Farben und saftiger Jugendschönheit umflossen. Wie dem Wiener Meister ist ihm der geschichtliche Stoff nur Vorwand, ein grosses, pittoreskes Ganze zu erzielen. Und wie Makart hat er in decorativen Bildern sein Bestes gegeben. Seine grossen Plafonds im Stockholmer Schloss — ein Bacchantenzug und eine Svea, inmitten der allegorischen Figuren des Ackerbaues, der Industrie und Kunst, — sind heitere, festfreudige Decorationen und unterscheiden sich von denen Makarts nur dadurch, dass Kronberg dem Zuge der Zeit folgend, von dem braunen Ton seiner Münchener Zeit allmählig überging zu helleren Noten.

Carl Gustav Hellquist, etwas jünger als die vorigen, gehört ganz der deutschen Kunst an: in München erhielt er seine Ausbildung und an der Isar liegt er begraben. Sein trauriges Schicksal erregt Mitgefühl: er endete im Wahnsinn, als er eben anfing berühmt zu werden. Seine Werke — theils grosse Darstellungen aus der schwedischen und Reformationsgeschichte, theils humoristische Genrebilder mit Grützner'schen Mönchen und Defregger'schen Bauern — gehören nicht zu denen, die man interessant findet, ein so tüchtiges Können sie auch enthalten. Nachdem anfangs Rosen, Piloty und Munkacsy auf ihn eingewirkt, hatte 1883 Pradillas »Uebergabe von Granada« ihn veranlasst, von der braunen Asphaltmalerei zu einer »modernen«

Digitized by Google

auch nur gute »Historienbilder« mit dramatischen Charaktergegensätzen und gesuchten Contrasten. Gustav Cederström ist ein trockenes, realistisches Talent — ein Reporter, der keine nichtssagenden Phrasen macht, sondern einen festen, gedrungen sachlichen Stil schreibt. Aber seine Kunst ist doch eine berichtende, beschreibende Kunst, besser in der Schilderung als in der Malerei, mehr energisch als fein, mehr derb als seelenvoll.

Nils Forsberg wurde der schwedische Bonnat. Seine »Akrobatenfamilie vor dem Circusdirector« enthielt einige so energische männliche Akte, wie sie Bonnat nicht besser hätte malen können. Sein letztes Bild, das ihm im Pariser Salon 1888 die erste Medaille einbrachte, — der Tod eines Helden — war einer jener Versuche im Sinne Hugo Vogels oder Arthur Kampfs, das herkömmliche Historienbild auf das Gebiet des modernen Zeitgemäldes herüberzuspielen.

Die schwedische Landschaftsmalerei wurde durch die Concurrenz mit den Erzeugnissen der Historienmalerei in dieselben gefährlichen Bahnen wie in Deutschland gelenkt. Die Maler berichteten nur über die Haupt- und Staatsactionen der Natur und unterstrichen darin noch das Effektvolle. Rothe Gebirge, grüne Caskaden, blaue Felsen, schwarze Sonnen, alle physikalischen, geologischen und meteorologischen Phänomene der nordischen Natur wurden auf grossen Leinwandflächen fixirt, die für die beschreibende Länderkunde werthvoll sind, aber künstlerisch es nur selten waren. Namentlich die Mitternachtssonne spielte auf dem Kunstmarkt eine grosse Rolle. Nur zeigte sich später, dass auch im höchsten Norden solche Naturphänomene nicht so kunstgewerblich vor sich gehen, wie sie damals gemalt wurden.

In *Marcus Larsson* hatte Schweden seinen Eduard Hildebrandt — einen Mann, dessen Ruf meteorartig am Himmel der schwedischen Kunst aufging und ebenso schnell wieder in Nacht versank. Bauernjunge, Sattlerlehrling, Opernsänger, Modemaler — machte er durch seine excentrische Kunst ebenso viel wie durch sein excentrisches Leben von sich reden, um schliesslich in London 1864 in Noth und Armuth zu sterben. Viel Talent war ihm in die Wiege gelegt worden. Sehr unternehmend und mit grosser Phantasie begabt, nahm er die verschiedensten Natureindrücke und technischen Methoden in sich auf, sah gross, versuchte den Totaleindruck zu fangen. Nur besass er nicht die Wahrheitsliebe und Charakterstärke, um seine Entwicklung zu erneuern. Als er herausgefunden hatte, was die Leute an ihm

Digitized by Google

Ceremonial Dress of Chief Wahpeton

Chief Wahpeton was a leader of the Dakota Sioux Indians. He was born in 1810 and died in 1870. He was a leader of the Dakota Sioux Indians in the Minnesota River Valley. He was a leader of the Dakota Sioux Indians in the Minnesota River Valley. He was a leader of the Dakota Sioux Indians in the Minnesota River Valley.

E. Bergh: Waldweiher.

isch glühende Abendbeleuchtungen und wusste durch ein Ragout schön abgestimmter Töne dem Auge zu schmeicheln. Es freute ihn, Schwierigkeiten aufzusuchen und mit seiner Technik zu glänzen. Seine Kunst ist reich an Abwechslung, überraschend, geschmeidig, elegant und äusserlich blendend, doch zu intelligent und manierirt, in ihren Effekten zu berechnet, als dass er in engere Verbindung mit den feinen Meistern von Fontainebleau gebracht werden könnte. Die Landschaften jener Classiker waren Kinder herzlichster Naturliebe, die Wahlbergs sind Producte des Chic. Seinem Naturfühlen fehlt die Frische der Unmittelbarkeit, die Ausdrucksweise ist nichts weniger als einfach. Seine Stärke beruht nicht in raschem Skizziren, sondern im Zuspitzen und Abrunden eines Eindrucks. Er war wie Larsson ein Effektmaler, wenn auch weniger roh; die Stimmung ist nicht so forcirt, aber die kunstgewerbliche Empfindung die gleiche.

Die jetzt lebende Generation ist viel eher geneigt, zwei andern, von ihren Zeitgenossen weniger beachteten Landschaftern die Palme zu reichen, zwei Malern, die mit der Schule von Fontainebleau nie in Berührung kamen, aber im Grundprincip ihres Schaffens ihr desto mehr verwandt sind.

Gustav Rydberg kam, da ihm die Verbindung mit dem Ausland fehlte, nie über eine gewisse ärmliche Malweise hinaus. Alle Einzelheiten sind ängstlich durchgearbeitet. Sein malerischer Vortrag

Figure 1. Ground plan of the Temple of Apollo at Didyma, after Haussoullier, Wiegand, Rehm, Knackfuss, Gruben, Tuchelt, Hülsen, Schede, Weickert, Schneider, Hahland, Kawerau, Fontenay, Hoepfner, Schwandner, Hoffmann, Kienast, Schiering, Hesberg, Bumke, Rumscheid, Schneider

trüb im Sand zu verrinnen, die Bahn des Andern die des ruhigen Baches, der zum Strome anschwillt und schliesslich in einem lauschigen Waldsee mündet, in dem Birken sich spiegeln und bleiche Wasserrosen unter dem Strahl der untergehenden Sonne erröthen. Marcus Larsson, zu Lebzeiten berühmt, ist heute vergessen, und Edvard Bergh, zu Lebzeiten fast unbekannt, erscheint heute als Vorläufer. Bergh hatte, bevor er Maler wurde, schon die Universitätsstudien hinter sich. Als junger Beamter schlenderte er auf den Dörfern umher, die Natur mit den Augen des Botanikers wie des Landschafters betrachtend. Nachdem er in Upsala ein wenig als Dilettant sich geübt, bestimmten ihn 1850 die Arbeiten der Düsseldorfer, die rheinische Akademie zu beziehen. Im Weltausstellungsjahr 1855 ist er in Paris und reist von da nach Genf zu Calame, der damals im Zenith seines Ruhmes stand. Doch diese fremden Einflüsse waren bald überwunden. Die in der Berliner Nationalgalerie befindliche Ansicht von Uri in der Schweiz ist eines der wenigen Bilder, in denen Bergh versuchte, gleich Calame in's Grosse zu gehen. 1857 in die Heimath zurückgekehrt, wurde er der erste Repräsentant der intimen Landschaftsmalerei in Schweden. Bergh war eine harmonische Natur, vergnügt und glücklich in seiner Arbeit, ein ruhiger, sinnender, träumerischer Mensch, in dessen Kopf es nie stürmte und kochte. Darum liebte er auch die Natur nicht in ihrer Majestät und ihrem dramatischen Zorn, sondern in ihrem sanften Lächeln, ihrer stillen, träumerischen Einsamkeit. Auf seinen Bildern gibt es keine Sturmwolken, keine Felsenmotive mit weissschäumenden Wasserfällen, keine grauen Steinbrüche und bemooste, urweltliche Tannen; keine verwickelten Beleuchtungsprobleme und derbe Parforcetouren des Pinsels. Er liebte die Fichtenwälder und spiegelglatten Flüsse seiner Heimath, die zarten Birkenhaine und stimmungsvollen Küsten der Binnenseen, die hellen schwedischen Sommerhimmel, die lauschigen Grastriften und weidenden Kühe, die weissen, langsam vorwärts treibenden Wolken und einsame Pfade, die zwischen Baumwurzeln hindurch in abgelegene, windstille Thäler führen. Diesem weichen, intimen Charakter der Natur entspricht seine zarte, empfindungsvolle Malerei. Alles, was später für die neue Richtung bezeichnend wurde, das Streben, das Flüchtige, Augenblickliche der landschaftlichen Stimmung, den ersten unmittelbaren Natureindruck festzuhalten, war auch schon Berghs letzten Arbeiten eigen. Einige seiner Birkenwälder mit Wasser und Kühen sind so frisch und duftig in der coloristischen Haltung, dass sie dem Kreise der

Modernsten angehören könnten. Immer seinem eigenen Geschmacke folgend, sowohl Naturforscher wie Farbenkünstler, Analyst wie Empfindungsmensch, hat Bergh der schwedischen Landschaftsmalerei den Weg vorgezeichnet, der sie zu ihrer heutigen Blüthe führte.

Hugo Salmson.

Diese Wendepunkte der schwedischen Kunst fallen etwa mit den Jahren der Pariser Weltausstellungen zusammen: 1856 stand sie unter dem Zeichen Düsseldorfs, 1867 unter dem Coutures und Pilotys, 1878 begann sie in die Bahnen einzulenken, die Manet und Bastien-Lepage wiesen. Einige seit längerer Zeit in Paris ansässige Schweden vermittelten ihren Landsleuten frühzeitig die neuen Prinzipien.

Hugo Salmson, heute 50 Jahre alt, hatte viel experimentirt, bevor er das Gebiet betrat, das seit 1878 seine Specialität ist. Bei Charles Comte, in dessen Atelier er nach seiner Uebersiedelung eintrat, malte er zierliche historische Sittenbilder. Zu seiner lebensgrossen, mit glattem Pinsel gemalten Odaliske regte Benjamin Constant ihn an. Meissonier schwebte ihm vor, als er seine »Probe des Tartüffe« ausstellte, eine geistreiche und geschmeidige Rococoillustration, auf der die bunten Costüme eleganter Hofleute sich sehr lecker von einem stilvollen Zopf Interieur abhoben. Doch sobald die ersten Freiluftbilder Bastien-Lepages erschienen, folgte er sofort auch dieser Wendung. Seine »Arbeiter im Rübenfeld« von 1878, heute im Besitz des Goeteborger Kunstvereins, haben für Schweden eine ähnliche Bedeutung wie für Deutschland die Segelnäherinnen Liebermanns. Die moderne Periode der schwedischen Kunst beginnt: die Periode, da auf die bunten prangenden Farben eine herbere Wahrmalerei folgte. Auch in Frankreich hatte Salmson mit dem Werke durchgeschlagen und seine »Verhaftung« — eine Dorfstrasse der Picardie mit ein paar Gendarmen, die ein junges Weib eskortiren — wurde 1879 als das erste schwedische Bild für das Musée Luxembourg erworben. 1883 verschafften ihm seine »kleinen Aehrenleserinnen« im Stockholmer

— heute auch schon ein ziemlich veralteter Maler, dessen venezianische Lagunen und tiefblaue neapolitanische Sommernächte mehr mit Oswald Achenbach und Clays als mit Billotte und Monet gemein haben. Gleich Wahlberg dachte er zuviel an Chic und »schönen Ton«, als der Aufrichtigkeit seiner Landschaften gut war. Aber als er auftrat, erregte er durch seine helle Farbenscala und seinen eleganten Geschmack grosses Aufsehen. Der Mondschein liegt über dem Canal grande, delikate Graustimmung ist über eine französische Küstengegend gebreitet. Oder die Sonne spielt glitzernd über den Schneefeldern Upsalas. Hellschimmernder Regen klatscht in einem schwedischen Dorfe nieder, oder Schlittschuhläufer sausen in der Silberdämmerung des Winterabends über die krystallene Eisfläche des Sees.

Um diese drei Maler schaarten sich seit 1875 die jungen Schweden, die ihren Studienaufenthalt in Paris nahmen. Schon im Winter 1877/78 umfasste die schwedische Colonie achtzehn Namen. Die meisten wohnten am Montmartre, wo Hagborg sein Atelier hatte. Der gemeinsame Sammelplatz zum Mittagessen war das Restaurant Hoernan am Boulevard de Clichy, das in Anbetracht des freundlichen, in Gelddingen nachsichtigen Wirthes die »Schwedische Creditactiengesellschaft in Paris« getauft wurde. Abends ging man gegenüber in's Café de l'hermitage und spielte Billard. Vom Stammtisch, der allabendlich für die blonden, blauäugigen Gesellen reservirt ward, erklangen schwedische Quartette. Es herrschte unter diesen »Rittern vom rothen Kastrull«, von denen mancher nicht wusste, wovon er am folgenden Tag lebe, ein ausgelassener Jugendmuth und kecker Leichtsinn, aber auch ehrliche, siedende Arbeitslust, eine zähe Anspannung aller Kräfte.

Zweien der talentvollsten war es nicht beschieden, später in der Heimath die Früchte ihrer Arbeit zu ernten. *Karl Skånberg*, der Spassmacher der Pariser Clique — ein kleines, buckliges Gigerl, das August Strindberg für das Malerkerlchen in seiner hübschen Skizze »die Kleinen« als Modell diente — starb 1833, kaum 33 Jahre alt, als er eben nach Stockholm zurückkam. In gleich jugendlichem Alter wurde vier Jahre später Hugo Birger der schwedischen Kunst entrissen. Der eine war ein feiner Landschafter, der von Paris aus Holland und Italien nach malerischen Motiven durchsuchte. Da malt er den Hafen von Dordrecht, dort die glühende Lohe des Aetna und die Olivenhaine von Neapel, die blühenden Obstbäume der Villa Albani oder den goldenen Himmel und die schaukelnden Kähne

Digitized by Google

Kreuger: Dämmerung.

Venedigs. Am besten wirkt er, wenn er in grossen Zügen eine Hafenpartie hinschreibt, mit glitzerndem Wasser, kleinen Fischergestalten und glühenden Segeln, oder wenn er in grauer, farbengesättigter Dämmerung badet. Venedig besonders ist seine Heimath, nicht nur das farbenprächtige, sonnig lebensfrohe Venedig des Frühlings, auch das Venedig in Wittwentracht, bei Herbst und Regen. Im Kahn durch die Lagunen segelnd skizzirte er die Werfte und Kanäle mit ihren schwarzen Schiffen, tiefrothen Segeln und den bunten Gebäudemassen der Giudecca.

Hugo Birger, ein Virtuos von oft frecher Keckheit, dehnte sein Studienfeld sogar bis Spanien und Afrika aus. Sonderbare Trachten kennen lernen, auf dem Boden eines fernen, merkwürdigen Landes stehen, neue Farben, neue Stimmungen in sich aufnehmen — war das Ideal, dem er während seines kurzen Lebens fieberhaft nachjagte. Der blaue Himmel Spaniens brütet grell über weissen Mauern, die glühende Sonne Nordafrikas spielt auf Negergestalten und buntfarbigen Turbans. Eines seiner üppigsten Sonnengelage nannte sich »ein Frühstück in Granada«: Herren und Damen in hellen, weiss und blauen Kleidern frühstücken auf freiem Felde; die Mittagssonne rieselt schneidend weiss durch das Laub und spielt auf den Weinflaschen und Früchten. Mitten in der Sonne steht ein Pfau, die ganze buntschillernde Farbenpracht seines Schweifs entfaltend. Auf kurze Zeit nach Hause gekommen, malte er die elektrisch beleuchteten Theater Stockholms und die glühenden Farbensymphonien der Fjords. Sein letztes grosses Bild stellte das Frühstück der schwedischen Künstler am Firnisstage des Salons im Restaurant Ledoyer dar. Doch als es im Salon von 1887 hing, hatte auch der Meister

seine Laufbahn beendet. In ihm und Skånberg verlor die schwedische Malerei zwei gute Kräfte; keine grossen Künstler von eigenartig feinem Gefühlsleben, aber zwei lebensfrische, kecke Maler, die die Malerei um ihrer bunten Farben willen liebten und sich von ganzem Herzen freuten, Maler zu sein.

Die Andern, die damals die schwedische Colonie in Paris bildeten, arbeiten heute wieder in der Heimath. Sie betrachteten gleich den Dänen Tuxen und Kröyer Paris nur als Hochschule, nach deren Absolvirung sie eine frische Thätigkeit in Stockholm beginnen könnten. Jene Erstgekommenen fügten sich fast mehr dem Rahmen der französischen Malerei als dem der schwedischen ein, da sie durch ihren Aufenthaltsort dazu geführt wurden, nicht das schwedische, sondern das französische Volksleben zu malen. Fischer aus der Bretagne und Bauern aus der Picardie wechseln mit Ansichten von Fontainebleau und der französischen Meerküste. Selbst wenn zuweilen ein Bild schwedisch zu sein scheint, besteht dieses Schwedische nur in den Gewändern, die man aus der Heimath mitbrachte und Pariser Modellen anzog.

Die nach Stockholm Zurückgekehrten haben aus der Pariser Kunst Hagborgs und Salmsons allmählich eine schwedische Kunst gemacht. Doch der kosmopolitische Charakter ist ihr noch heute geblieben. In Dänemark ist Kröyer, der merkwürdig emancipirte Künstler vielleicht der Einzige, der im Contact mit der französischen Malerei eine gewisse Eleganz, Nervosität und Kühnheit sich aneignete. Im Uebrigen hat die dänische Malerei eine jungfräuliche Verschämtheit, etwas in sich Gekehrtes, Häusliches in ihrer Vorliebe für stille Winkel und gemüthliche Zimmer bei Lampenlicht. Alle Empfindungen, die bei andern ihren Weg in's Leben suchen, wenden bei den Dänen sich nach innen, und leben dort verdichtet, verschärft und verfeinert fort. Die schwedische Kunst ist weltmännischer, eleganter und flimmernder, das Einfache erscheint ihr spiessbürgerlich, sie liebt die Extreme, die Caprice, einen hellen klingenden Impressionismus, die pikante Bizarrerie des Lichts, die vibrirenden Akkorde. Die Maler haben weniger nationalen Accent als die Dänen, eine weniger persönliche Art die Dinge zu sehen, aber desto mehr Geschmeidigkeit und Geschmack. Es wird einem wohl zu Muthe vor Johansens Bildern, so traulich, dass man darüber den Künstler selbst vergisst, und man denkt immer nur an die geschickte Technik vor den schwedischen Arbeiten. Sie sind mehr technische Kunst-

Digitized by Google

Prinz Eugen: Landschaft.

stücke als Kunstwerke, mehr elegante Bravourmalereien als intime Selbstgeständnisse, mehr manueller Geschicklichkeit als dem Herzen entsprungen. Auch zu jenen schroffen Kraftnaturen, die auf den Ausstellungen von der Menge verhöhnt und verlacht werden, gehören die schwedischen Maler nicht. Sie sind nie herb und puritanisch, sondern eher pikant, reizvoll, gefällig, graziös. Der Chic hat sich in ihren hübschen Farbencapriccios des Natürlichen bemächtigt und selbst aus den Bauern eine Art Nippfiguren gemacht. Sehr schlagfertig im Assimiliren haben sie mit allen Kunstgriffen, die man in Paris lernen kann, mehr als jede andere Nation sich vertraut gemacht und mit ihrer Hülfe sehr raffinirte, sehr moderne Werke geschaffen.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei könnte am ehesten René Billotte eine Parallele für die Werke der jüngsten Schweden bieten. Die schwedische Natur hat nicht das idyllisch Schamhafte der dänischen, auch nicht den herben Zug der Verödung und Wildheit, der der norwegischen ihr düster melancholisches Gepräge gibt. Sie wirkt koketter, südlicher, französischer, und die Maler sehen sie auch mit französischen Augen. Ihre Werke haben nichts Mystisches, Elegisches, Verschleiertes, wie die der Dänen. Alles ist klar und blinkend. Dort eine Natürlichkeit und Einfachheit, die an die Arbeit des Pinsels kaum mehr denken lässt; hier in erster Linie der Eindruck des geschickt gelösten Problems. Dort die höchste coloristische Enthaltsamkeit, ein weiches, Alles umwogendes Grau; hier ein fast spitzfindiges Spiel mit zarten Farbenabtönungen, ein Streben, die flüchtigsten Naturstimmungen und complicirtesten Wirkungen des Lichtes mit geschmeidigem Pinsel zu analysiren. Da sind helle Wiesen und Waldlichtungen unter den verschiedensten Stimm-

Bruno Liljefors.

ungen der Beleuchtung: wenn das blendende Weiss der Sonne zart durch silbern abgetönte Luft vibrirt, oder die »rosenfingerige Eos« tändelnd mit kleinen, weissen Wölkchen spielt, oder die violetten Reflexe der tiefroth untergehenden Sonne müde über einem rosenbestreuten Weiher ersterben. Da sind zarte Holzungen mit zierlichen Birken, deren herbstlich gelbe Blätter im strahlenweise herabsickernden Sonnenlicht funkeln, und stille Waldseen mit weissen Blumen, die wie Rosen im Schein der untergehenden Sonne erröthen. Auch die Wunder des Mälarsees mit den bezaubernden Irrgängen seiner glitzernden Wasseradern geben zur Lösung schwieriger Lichtprobleme Anlass. Man malt den wunderbaren Hafen von Stockholm mit seinen prächtigen Brücken, Palästen und leuchtenden Häuserreihen — Seebuchten, auf deren kräuselnden Wellen die silberhellen Reflexe des Mondlichtes schimmern — die Laternen der Leuchtthürme, die wie riesige Mondkugeln feierlich über dem Meere schweben, und die Fenster der erleuchteten Häuser, die wie flackernde Irrlichter im blauen Dunstschleier der Dämmerung tanzen; kleine Kähne und elegante Segelschiffe, die bei ersterbender Sonnengluth leicht wie Nussschalen über die blauen Fluthen gleiten; Ufer, an denen die Wellen, vom frischen Morgenwinde gepeitscht, schäumend und blendendweiss emporbranden, oder felsige Küsten, die schwarz und duftig unter dunkelm Sternenhimmel daliegen. Dann Strassenpartien in jener unentschiedenen Stimmung, die weder Tag noch Nacht, weder hell noch dunkel ist: Brücken mit wogendem Menschengewühl und flackernden Strassenlaternen. Selbst wenn man den Winter besingt, malt man nicht dessen Melancholie und trüben Nebel, sondern seine glitzernde Freude und frische, nervenstärkende Kälte: Bouquets aus Schnee, Kränze aus Schnee, eine Feenarchitektur aus weissen Schneeblüthen mit dem blauesten Himmel als Hintergrund.

Per Ekström, einer der Aeltern, malt die Poesie der Oede, das Schweigen auf der Haide, wenn die Dämmerung alle Linien auflöst und die Farben verlöscht; den Neumond über einem klaren See,

WITCH

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Sed ut perspiciatis unde omnis iste natus error sit voluptatem accusantium doloremque laudantium, totam rem aperiam, eaque ipsa quae ab illo inventore veritatis et quasi architecto beatae vitae dicta sunt explicabo. Nemo enim ipsam voluptatem quia voluptas sit aspernatur aut odit aut fugit, sed quia consequuntur magni dolores eos qui ratione voluptatem sequi nesciunt.

Neque porro quisquam est, qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipisci velit, sed quia non numquam eius modi tempora incidunt ut labore et dolore magnam aliquam quaerat voluptatem. Ut enim ad minima veniam, quis nostrum exercitationem ullam corporis suscipit laboriosam, nisi ut aliquid ex ea commodi consequatur? Quis autem vel eum iure reprehenderit qui in ea voluptate velit esse quam nihil molestiae consequatur, vel illum qui dolorem eum fugiat quo voluptas nulla pariatur?

Zorn. Porträt seiner Mutter und Schwester.

wandt. *Richard Bergh* wurde schon als Akademieschüler von seinen Kameraden der schwedische Bastien-Lepage genannt. Die zarte Naturversenkung und stille bedächtige Schaffensart seines Vaters Edvard ist auch ihm eigen. Die »hypnotische Séance«, die ihn im Parier Salon zuerst bekannt machte, war mehr ein vorübergehendes Zugeständniss an Gervex als der Ausdruck von Berghs eigenem Naturell. Sein Bestes gibt er, wenn er die Personen darstellt, die er am besten kennt, und die intimen Porträts aus seiner Familie und seinem Kameradenkreis haben nur in den entsprechenden Bildnissen Bastien-Lepages ihr Gegenstück. Besonders liebenswürdig war das einfache Bild seiner Gattin, das er 1886 auf den Pariser Salon schickte: jenes junge Weib mit dem hellen, tiefen Blick, das, ein Stück weissen Stoff auf den Knieen, die Arme über dem Schooss gekreuzt, eben im Nähen aufhörte und ahnungsvoll träumerisch vor sich hinsah. Das hübsche Atelierbild mit dem jungen Modell, das »nach beendigter Sitzung« müde sich ankleidete; die ein wenig schottisch angehauchte, ganz in Gelb gestimmte Landschaft »gegen Abend« mit dem blonden Bauernmädchen, das von der Abendsonne begossen auf einem Hügel sass, und mehrere andere Landschaften mit jungen Damen, die hell und zart wie der nordische Sommer in einsamem Parke träumten — waren weitere Erzeugnisse seiner vornehmen, sympathischen Kunst.

Der allergeschickteste und ultramodernste ist *Anders Zorn*. Seine ganze Laufbahn war vom ersten Tag ein fortgesetzter Triumph. Ein Bauernjunge aus Dalarne, war er, nachdem er die Schule von Enköping hinter sich hatte, 1875 nach Stockholm gekommen, zu-

allerfeinsten war die 1891 in München ausgestellte Skizze, die sich im Besitze Edelfelts befindet: eine Frau mit einem Kinde, die in's Meer hineinschreiten. Das wirkte so hell und licht, so selbstverständlich und einfach, dass man ganz vergass, welch eminente Meisterschaft allein solche Wirkung erzeugt. Die gleiche kecke, keine Schwierigkeit kennende Sicherheit macht seine Interieurs und Bildnisse zum Gegenstand der Bewunderung für jedes Malerauge. Wie in den Badescenen mit Cazin, steht er hier mit Besnard auf einer Linie. Auf seinem Bilde von 1892 sah man in das Innere eines Omnibus. Durch die Fenster fiel der Dämmerchein eines grauen Pariser Nachmittags und führte mit dem Licht der eben angezündeten Gaslaternen auf den Gesichtern der Herren und Damen einen sehr lustigen Kampf. Die Beleuchtungsstudie mit einer eingeschlafenen Frau unter der Lampe übertraf an zarter Lichtwirkung fast die ähnlichen Versuche des Franzosen. Eine Ballscene wirkte so fein und lebendig wie sonst nur Arbeiten des Amerikaners Stewart. Seine Porträts machen den Eindruck, als seien sie auf Anhieb heruntergemalt: von treffsicherer Charakteristik und schlichter coloristischer Noblesse, die in die allereinfachste Farbenscala doch eine Manigfaltigkeit spielender Töne bannt. Selbst seine Radirungen, obwohl summarisch und andeutend, haben in ihrer geistreichen Pikanterie nur in denen Legros' ihres gleichen. Zorn ist der Geschickteste der Geschickten, ein Prestigiateur, dessen Hand wie in logischen Reflexbewegungen jedem Blitzen seines fabelhaft organisirten Auges folgt, ein Mann, der Alles kann, was er will, den das Experiment als solches freut und der nicht aufhört, in jeder neuen Arbeit neue Schwierigkeiten spielend zu besiegen. Er ist Franzose an bravourhafter, kecker Mache und in dieser grossstädtischen Eleganz für die heutige schwedische Kunst ebenso typisch, als es Johansen in seiner schlicht kleinstädtischen Intimität für die dänische ist.

XLII.

Norwegen.

MIT fast noch grösserer Freiheit und Kühnheit traten die Norweger in die moderne Kunst ein. Es zeigt sich gerade bei ihnen recht deutlich, welch gewaltigen Rückhalt die moderne Kunst in jenen von der Kultur noch ungebrochenen Völkern besitzt, die ohne ästhetische Voreingenommenheit mit dem frischen, hellen Auge des Naturkindes sich ihr nahen. Was bei den alten Kulturvölkern eine eroberte Unschuld, eine naiveté intelligente ist, ergab sich bei ihnen natürlich und unbewusst. Sie hatten nicht nöthig, sich mühevoll von dem Druck falscher Erziehungsprincipien zu befreien, der anderwärts auf allen Neuerern lastet. Sie waren nicht eingeschlossen Jahre hindurch in den Zellen der Ecole des Beaux Arts, brauchten die Kämpfe nicht zu bestehen, die anderwärts die Stärksten liefern müssen, um sich selbst und die Natur zu finden. Als Menschen, die nie einen Antheil an einer Kunstphase der Vergangenheit gehabt und ohne viel akademischen Unterricht aufwuchsen, begannen sie, Land und Leute ihrer Heimath darzustellen, mit Augen so klar, wie nur Naturvölker sie haben, und mit einer Technik so urwüchsig, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farbe erst für sie erfunden. Daher verräth sich in ihren Werken oft noch das Barbarische des Ungebildeten, der als Fremdling in die Kunstwelt eintritt. Sie haben noch keine Zeit gehabt, ihre Ideen zu verfeinern, zu verzieren und auszuschmücken, sie zeigen sie gänzlich nackt, vermögen ihren starken, ungestüm hervorquellenden Wirklichkeitssinn noch nicht zu zwingender Harmonie zu bändigen. Ihre Kunst ist eine sanguinische, derbe, zuweilen rohe Kunst, selbst in der Farbe hart und brüsk, besonders auffallend durch ein kaltes Roth und stumpfes Violett, jene Farben, die auch im Holzanstrich der norwegischen Häuser beliebt sind. Ein an den alten Meistern geschulter Amateurgeschmack kann sich nur entsetzen über dieses brutale Licht und diese verletzenden Töne, die in den Interieurs,

Digitized by Google

den Möbeln und Costümen wiederkehren. Die norwegische Malerei steckt noch in den Kinderschuhen. Aber sie wird sie abstreifen. Dafür bürgt die urwüchsige Eigenart, zu der sie schon jetzt sich emporrang.

Norwegen kann noch weniger als Dänemark auf eine grosse Vergangenheit in der Kunst zurückblicken. Was in den älteren Zeiten dort entstand, ist allein architektonisch von Interesse. Die Geschichte der Malerei beginnt mit dem 19. Jahrhundert und bietet auch da nicht das Bild einer ruhigen Entwicklung. An der Spitze steht jener *Johann Christian Clausen Dahl*, der in den 20er Jahren den deutschen Malern die Augen öffnete für das auch in der Einfachheit reizvolle Leben der Natur. Ihm folgten in der Heimath *Fearnley* und *Frich*, die nicht nur das Romantische der nordischen Natur — ungeheure blauschwarze Felshöhen, dunkle, schweigende Fjords und grell beleuchtete Gletscher — auch die milden Thäler, die sanften, bescheidenen Hügel des Ostlandes mit zarter Versenkung schilderten. Der erste Figurenmaler, der Leopold Robert des Nordens, war *Adolf Tidemand*, mit dem die düsseldorfische Periode der norwegischen Kunst einleitete. Um ihn und Gude, der vier Jahre später, 1841, nach Düsseldorf gekommen war, schaarten sich die jüngeren Talente. *V. Stoltenberg Lerche* malte Interieurs von Klöstern und Kirchen, die er durch entsprechende Staffage zu Genrebildern à la Grützner zustutzte. *Hans Dahl* schuf seine Dorfidyllen à la Meyerheim und lebte in Zeiten herüber, wo von der Kunst Kräftigeres und Wahreres verlangt wird. *Carl Hansen*, heute in Kopenhagen ansässig, begann unter dem Einfluss Vautiers mit Genrescenen und arbeitete sich später in Bildern wie »die Lachsfischer«, »das Todesurtheil«, »die Laienprediger« u. dergl. zu einer ansprechenden coloristischen Noblesse empor. *Niels Björnson Möller, August Cappelen, Morten Müller, Ludwig Munthe* und *Normann* verherrlichten die grossartigen Gestaltungen der Fjorde, die smaragdgrünen Felswände, die zerklüfteten Thalspalten der Hochgebirge, die Fichtenwälder und den Glanz der Lofoten. Einige versuchten sogar mit den in Düsseldorf erworbenen Kunstgriffen Scenen aus der nordischen Mythologie zu bearbeiten. *Knud Bergslien* liess Menschen in Rüstungen und Riesenschlittschuhen über Schneeflächen sausen und fügte als Titel Namen aus der Vikinger Zeit bei. *Niels Arbo*, seit 1852 unter Sohn und Hünten gebildet, wurde der Rudolf Henneberg des Nordens. Die Nationalgalerie von Christiania besitzt von ihm eine Ingeborg und eine Wilde Jagd, auf der die

herkömmlichen heroischen Typen durch Veränderung der Attribute in Harold, Olaf, Odin und Tor verwandelt sind.

Alle diese Maler waren racelos. In der Fremde gebildet und zum Theil zeitlebens ausserhalb Norwegen thätig, spiegeln sie lediglich die auswärts herrschenden Richtungen wider. Die norwegische Kunst bestand nur dadurch, dass öffentliche und Privatgalerien des Auslandes ihr einen Unterschlupf gewährten. »National« wurde sie gleich der schwedischen erst seit 20 Jahren, und die Entwicklung ging ähnlich wie dort vor sich.

Gleich den Schweden hatten die Norweger seit dem Ende der 60er Jahre das Gefühl, Düsseldorf sei für ihre Studien nicht mehr der geeignete Boden, und als Gude von da nach Karlsruhe berufen ward, bildete die rheinische Akademie nicht länger den Sammelplatz der norwegischen Kunstjünger. Die Einen folgten ihm nach Baden, die Mehrzahl wendete sich nach München, wo Makart eben seine ersten coloristischen Wunder gemalt, Lenbach und Defregger ihre Thätigkeit begonnen hatten und Piloty, Lindenschmit und Diez als Lehrer berühmt waren. Doch auch an der Isar war ihres Bleibens nicht lange. Während sie hier arbeiteten, kam Liebermann mit neuen Kunstanschauungen von Paris zurück. Durch das glänzende Auftreten der Franzosen auf der Münchener Ausstellung 1878 wurden ihre Blicke noch mehr nach dem Westen gelenkt. Sie vertauschten die Ateliers von Lindenschmit und Löffitz mit denen von Manet und Degas, siedelten aus der Münchener Beschaulichkeit in die wogende Pariser Kunstwelt über.

Der letzte und entscheidende Schritt war die Rückkehr in die Heimath. M. Grönvold und J. Ekenaes in München, J. Frithjof-Smith in Weimar und Grimelund in Paris sind wohl die einzigen Norweger, die heute noch im Ausland arbeiten. Bei den Kräftigeren und Späteren erstarkte das für die Kunst stets fruchtbringende Heimathsgefühl. Nachdem sie in Deutschland Grammatik, in Frankreich Syntax gelernt, entnahmen sie den Werken der modernen Franzosen die weitere Lehre, dass man als Künstler seine beste Kraft aus dem Boden des Vaterlandes ziehe. Seitdem entwickelte sich eine norwegische Kunst. In der weltentrückten Einsamkeit des Nordens, auf ihren Schneefeldern, Fjorden und Matten, wurden die ehemaligen Diez- und Lindenschmit-Schüler die grossen originellen Maler, die wir heute in den Ausstellungen bewundern.

Vielseitige, geschmeidige Talente wie *Otto Sinding* sind für nordisches Gefühlsleben wenig bezeichnend. Er hat während seines

Digitized by Google

leuchtete. Auch ein zartes, weich verhallendes Frühlingslied dichtete er: mit blüthenschweren rosa Zweigen, die sich über grünendes Berggelände senkten, während fern, jenseits des blauen Sees noch weissglitzernde Schneefelsen zum klaren Himmel emporstiegen. Es lag ein seltsamer Stimmungszauber in diesem Gegensatz zwischen Frost und Blüthe: als stiege ein leiser Hauch würziger Düfte von einem Schneefeld auf, oder als tönte plätscherndes Rauschen eiskalter Bergbäche durch laue Frühlingsluft. Doch im folgenden Jahr erschien er wieder mit Boecklin'schen Phantasien, die nur an Boecklin, nicht an Sinding erinnerten. Der künstliche Schliff hat ihm das Unmittelbare genommen. Er ist ein Talent, das seine Fühlhörner in Alles steckt und sie ungezwungen wieder herauszieht, eine Natur, als deren Gabe sich unverdrossene Empfänglichkeit und als deren Fehler sich Unbeständigkeit erweist.

Fast alle andern stehen fest auf dem Boden ihres Landes, nicht nivellirt von fremdländischer Kultur, durchaus ihres Heimathlandes Kinder. Selbst in drei durch Abstammung, Religion und Sprache eng verbundenen Ländern wie Dänemark, Schweden und Norwegen brachte das moderne Individualitätsprincip ganz verschiedenartige Werke hervor. Erscheinen die Dänen weich und sinnend, verschwommen und nebelhaft, die Schweden elastisch, elegant und grossstädtisch raffinirt, so wirken die Norweger eckig, schroff und bestimmt. Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen den drei Dialecten: Lebendig, schwungvoll, pariserisch klingt die Sprache des Schweden, weich, lispelnd und singend die des Dänen, klar, einfach und sicher das Norwegische, das doch geschrieben mit dem Dänischen und Schwedischen beinahe sich deckt. Bei den Dänen herrscht provinzielle Gemüthlichkeit und liebevolle Zartheit, bei den Schweden weltmännischer Schliff, kokettes Raffinement und städtische Grazie, bei den Norwegern robuste Kraft, etwas Asketisches, Aufrichtiges, brüsk Herzliches, eine ernsthafte prunklose Ehrlichkeit. Man merkt, dass man in einem Lande ist, wo eine rauhe, klar gesäte Bevölkerung, ein Volk von Fischern und Bauern lebt. Stockholm ist das Athen, Christiania das Sparta des Nordens, Norwegen der grosse Fischkasten Europas. Seine hauptsächlichsten Einnahmequellen sind die Produkte des Meeres: Dorsch, Häring, Fischguano und Leberthran. In keinem Lande der Erde hat der Mensch schwerer mit der Natur zu ringen. Darum erscheinen auch diese Leute alle so eisern, so still, unbeugsam und gelassen. Dänemark ist ein wohlhabendes Land, seine

Digitized by Google

in seiner wahren Farbe, ohne Verschönerung, ohne jedes Suchen nach »Stil«, das ist das klare, sehr realistische Ideal der jungen Maler.

Niels Gustav Wenzel, Jörgensen, Kolstoe und Christian Krohg heisst das vierblättrige Kleeblatt der norwegischen Fischermaler.

Wenzel, der von der Heimath direct nach Paris gegangen war, erregte allgemeines Entsetzen, als er in Christiania seine ersten rücksichtslos naturalistischen, in der Lichtwirkung fast brutalen Bilder ausstellte. Das eine, der »Morgen«, zeigte eine Anzahl braver Leute um einen Tisch gruppirt, in der Stunde, wenn der blaue Tag mit dem Licht der Lampe kämpft. Dieses Licht war so schneidig gemalt, dass die Figuren geradezu an den Gesichtern gelbe Ränder hatten. Rings standen altväterisch ungeschlachte Bänke und Schränke, grobklotzige feste Stühle, die aussahen, als hätten sie seit Jahrhunderten unverrückt am gleichen Platze gestanden und einst schon einem untergegangenen Geschlecht von stärkeren, grösseren Wesen zum Gebrauche gedient. Durch Fenster und Thür sah man auf Blockhäuser und auf eine norwegische Hochlandscenerie hinaus. In einem zweiten Bilde, dem »Confirmationsgelage«, erregte er fast Mitleid mit diesen armen Leuten, deren Leben selbst bei Festlichkeiten so still und poesielos verläuft.

Jörgensen hat ebenfalls eine schwere Hand, berichtet aber ernst und sachlich über das Leben der Arbeiter ohne Arbeit, über diese Männer, die gedankenlos vor sich hinstarren, diese Frauen mit ihren ermüdeten Gesichtern, und dies kalte Licht, das lieblos all die Armuth in den kleinen Zimmern beleuchtet.

Kolstoe experimentirte schon bei Lindenschmit stark in Lichtmalerei, malte dann in Capri Landschaften, in Paris Lampenlichtstudien von grellster Ehrlichkeit. Heute sitzt er in Bergen, und seine Fischer sind gross und phantastisch wie Könige des Meeres.

Der eigentliche Kraftmensch unter diesen Fischermalern ist der als Schriftsteller und Künstler gleich wuchtige *Christian Krohg.* Er ist heute 40 Jahre alt und erst, nachdem er 1873 das Referendarexamen gemacht, zur Malerei gekommen. Gude hatte ihn nach Karlsruhe gezogen, wo er bei Gussow eintrat, und als dieser nach Berlin berufen wurde, folgte er ihm auf drei Jahre dorthin. 1880 war er in Paris, wo der Naturalismus in Kunst und Literatur, Zola und Roll, auf ihn wirkten. Mit diesen Anschauungen kehrte er nach Christiania zurück. Krohg ist ein Naturalist von oft brutaler Sachlichkeit, ein Maler von starker, herkulischer Kraft. Er sucht die Wahrheit, die

Digitized by Google

ganze Wahrheit, nichts als die Wahrheit. Als Autor des socialen Romans »Albertine« hatte er schon, bevor er den Pinsel in die Hand nahm, einen Namen bekommen, und Armeleutbilder oder Krankenscenen waren auch seine ersten künstlerischen Erzeugnisse. Da sitzt ein armes, hässliches Nähmädchen, emsig arbeitend bei schläfrigem Lampenlicht, während schon die graue Morgendämmerung bleischwer durch's Fenster bricht. Dort wird der Arzt aus lichtdurchflossenen Gesellschaftsräumen zu der armen Frau hinausgerufen, die vor Kälte zitternd im dunkeln Vorraum steht. Einen unheimlich düstern Eindruck macht in der Nationalgalerie von Christiania das grosse Bild »der Kampf um's Dasein«: eine neblige Strasse in winterlichem Morgendämmern; vor einer Hausthür eine sich drängende, stossende Menge, aus deren Gestalten das Elend in allen Tonarten spricht. Aus der Thüre streckt sich eine brotvertheilende Hand hervor; sonst ist die Strasse leer, nur in der Ferne geht ein Polizist gleichgiltig dahin; tiefe Ruhe herrscht in Christiania. Das Aeusserste an schonungsloser Sachlichkeit leistete er in dem grossen Bilde der ärztlichen Untersuchung: in einem kahlen, von grauem Tageslicht durchflossenen Raum des Polizeigebäudes versammeln sich die verlebten Gestalten öffentlicher Mädchen, um sich ihrer wöchentlichen Visitation zu unterwerfen. Doch Krohgs eigentliche Domäne ist nicht dieser gemalte Zolaismus, sondern die Schilderung des norwegischen Lootsen. An die Stelle der qualmigen Zimmeratmosphäre, die seine ersten Bilder durchschwängert, trat in seinen spätern Arbeiten die frische Meerluft, die schneidend über salzige Fluthen streicht. Krohg kennt die See und die Seeleute, den Kampf des Menschen mit der eisigen Fluth. Was sind das für stahlgehärtete, prächtige Gestalten mit ihren wettergebräunten Gesichtern, ihren Oelkappen und blauen Blousen. Wie sind sie in grossen Farbenstrichen kühn auf die Leinwand gesetzt und wie schneidig schlägt die frische Luft des Pleinair entgegen. Krohgs Winkel von Schiffen sind kühn abgeschnitten, man sieht von den Wogen nichts und fühlt sie trotzdem. Wie wuchtig wirkt dieser Matrose, der auf der Schiffsbrücke das Wetter beobachtet, dieser Steuermann, der in der Kajüte die Karte ausbreitet. Selbst Michael Ancher, mit dem er in Skagen zusammen war, ist ein Zwerg gegen Christian Krohg. Seine Bilder sind derb, aber sehr gesund. Und wenn es zur Abwechslung ein hübsches Fischermädchen unter dem frischen Licht des Frühlings zu malen gilt, kann dieser brüske Naturalist auch zart, dieser grobknochige Freiluftmensch auch weich sein.

Digitized by Google

Eilif Petersen und *Christian Skredsvig* zeigen die norwegische Kunst von dieser milderen Seite. Unter der rauhen Schale ist ein weicher Kern, unter der anscheinenden Brutalität eine grosse Zärtlichkeit, etwas Undefinirbares, etwas wie die Liebe des Schweigens. Corot war in Paris Skredsvigs grosses Ideal gewesen. Er durchzog die Normandie und malte neblige, trübe Herbsttage von tiefer, melancholischer Stimmung. Er ging nach Corsika und sah dort blumige Wiesen, weltverlorene, trauliche Winkel, wie sie noch Keiner in der kalt majestätischen Natur des Südens bemerkt hatte. Seine »Johannisnacht«, 1887 im Pariser Salon ausgestellt und später von der Kopenhagener Galerie erworben, war sein erster Hymnus auf die stille Grösse nordischer Landschaft. Ein Kahn gleitet über den Spiegel eines stillen Waldsees. Der Fährmann hat, um seine Pfeife anzuzünden, die Ruder aus der Hand gelegt, so dass kein Wellenschlag den ruhigen Spiegel des Sees stört. Ein Mann hinten spielt die Harmonika, zwei Mädchen lauschen. 10 Uhr Abends. Die leichte Dämmerung des Sommers, die süsse Magie der Nächte des Nordens hat über Alles ihre weich-bläuliche Klarheit gegossen. Durchsichtig, körperlos steigen die Gebirgshöhen im Hintergrund auf, in hellem Graublau, wie ein abendlicher Wolkenzug. Niemand spricht ein Wort, das Boot zieht ruhig, unhörbar seine Bahn, nur die Laute der Harmonika klingen vom Nachtwind getragen in silbernen Accorden über die stille, leicht aufschauernde Fluth. Alles liegt in einer Art traumhaften Halblichts, und der See gibt im Spiegelbilde die Scene noch einmal wieder, abgetönt und gedämpft wie ein Echo. Das Ganze ist einzig in seiner Einsamkeit, Ruhe und Frische. In München erfreute Skredsvig 1891 durch zwei Werke. Auf dem einen, das er »Feierabend« nannte, spielte vor dem Blockhause ein Bauer, die Hände in den Taschen, mit der Katze im Grase, die ihm zu Füssen kauerte. Das klingt in Worten beschrieben fast genrehaft. Aus dem Bilde entwickelte sich nur der Duft von Wiesenheu und Feldblumen, das Gefühl abendlichen Friedens. Die »Wasserlilien«, das zweite Werk, hatten an schlichter lyrischer Poesie nicht ihres gleichen: Drei bleiche Seerosen auf ruhigem Wasser bei Abenddämmerung, nichts weiter. Daraus hatte Skredsvig ein Stimmungsbild geschaffen von einer Empfindungstiefe, wie sie die Alten nicht kannten. Sein letztes Werk muthete ein wenig befremdend an. Uhde und Soeren Kierkegaard hatten bei seinem »Christus als Krankenheiler« Pathendienste verrichtet, und Skredsvig war noch weiter gegangen als Uhde, in-

hatte, veranlasste ihn zu einer Reise nach Italien. Er war 1879 in Rom und malte dort — unter dem Einfluss Tizians — einen Judaskuss, auch verschiedene Altartafeln für norwegische Kirchen: eine reuige Magdalena, eine Anbetung der Hirten und einen Christus in Emaus. Ein Bild »Siesta in Sora«, eine Gruppe prächtiger italienischer Arbeiter, führte ihn zur Behandlung des modernen Lebens. In seiner »Piazza Montenara« schuf er ein luftiges, lebensprühendes Bild aus dem römischen Strassenleben. Und seitdem er 1883 wieder in der Heimath sich niederliess, ist er ein stimmungsvoll zarter, moderner Landschafter geworden. Seine »Wäscherinnen« waren 1889 eines der besten Bilder der Münchener Ausstellung, glänzend in gesundheitstrotzender Farbe und greller Sonnengluth. In einem andern Bilde stellte er in eine nächtliche Landschaft Nymphen, die am Baume lehnten, von den Strahlen der Dämmerung leise umspielt. Doch in seinem »Waldsee« von 1891 erzielte er ohne solche mythologische Wesen eine noch bedeutendere Wirkung. Dieser stille Weiher, in den die Bäume so träumerisch herabhingen, war ein Zaubersee, der in seinen Bann zog und nicht wieder losliess, voll von ruhigen Harmonien und sanften Träumen.

Und diese feine Zartheit ist überhaupt der Charakter der norwegischen Landschaften. Dieselben eckigen, ungehobelten Gesellen, die in ihren Figurenbildern den Dingen mit so offenem Auge gegenüberstehen, zeigen in ihren Landschaften eine grosse Feinheit des Gefühls. Ihre Vorgänger hatten nur das romantisch Wilde oder meteorologisch Interessante der norwegischen Natur verherrlicht und noch vor ihren deutschen Collegen jene äusserliche Panoramamalerei in Flor gebracht, die damals Sonne, Mond und Sterne verpuffte, um das Interesse der Touristen zu erregen. Was sie anzog, war das Sonderbare der Ansichten, und was uns zu ihren Bildern zog, war das Interesse des Reise-Albums. All diese in blauen und rothen Farben schreienden Mitternachtssonnen, diese phantastischen Schönheiten der Lofoten, diese flammenden Turniere zwischen Sonnenuntergang und Morgenröthe frappirten nur als sonderbare Phänomene, die in einer unpersönlichen Sprache sehr exakt beschrieben waren. Die Landschafter ergänzten Bädeker und bestätigten Passarge. Sie regten zu Reisen nach Norwegen an. Im Uebrigen trugen ihre Werke den Stempel ordinärer Prosa, sie verblüfften, sie belehrten, aber hätten ohne das rein gegenständliche Interesse schwer bestehen können. Die Neueren — ebenso decent, wie die früheren knallig — entdeckten das Norwegen im

Digitized by Google

Werenskiold: Illustration zu Asbjörnsens Erzählungen.

Stiefeln einherschreitet, die so riesig sind, dass sie einen eigenen Namen haben müssten; ein Fluss im Schnee oder Schnee und wieder Schnee — das sind die gewöhnlichen Bestandtheile von Thaulows Bildern. Wie trefflich ist dieser ewige Schnee gemalt. Wie blau und still ist die Luft, die darüber liegt; kein Wölkchen schwimmt im Azur des Himmels. Es spricht aus seinen Werken das Gefühl grenzenloser Einsamkeit, das den Hochgebirgswanderer im Winter bei allem Glanze des Schnees beschleicht. Er weckt Sehnsucht nach jenen einsamen Feldern des Nordens. Und obwohl er nie eigentlich »stimmungsvoll« ist! In München hing einmal eines seiner Bilder neben einem Schotten. Dort ein schwärmerisches tieftrunkenes Naturgefühl mit unverhalten glühender Lust und Gluth, mit Sinnlichkeit, Träumerei und Schwermuth; hier ein klarer, einsam friedlicher Sonnenschein auf freiem Plan: Ruhe, Gesundheit, Helläugigkeit, Kindlichkeit, Stille.

Wie Thaulow den Winter, weiss *Gerhard Munthe* die Süssigkeit des Frühlings, sein junges Grün, seine hervorkeimenden Blättchen in stimmungdurchwobener Naturmalerei zu schildern. Man sieht auf

tiefer Treue und Ernsthaftigkeit ein Bauernbegräbniss: Auf einem gras- und krautüberwachsenen, alles Schmuckes baaren Kirchhof, über dessen Mauer der Blick auf Baumkronen und weites, grünendes Gelände fiel, standen hemdärmelig einige Bauern, Hacke und Schaufel in der Hand, mit denen sie soeben ein Grab geschlossen. Ein junger Mann, ohne besondere Amtstracht, las ein Gebet vor. Keinerlei Erregung, kein Ton des Schmerzes ward laut. Die grossen robusten Gestalten haben gethan, was Christenpflicht fordert, nun geht jeder wieder an die gewohnte Arbeit. Eine stille, warme Sommerluft zitterte über die Hügel und lag kosend auf der stillen Gemeinde. Nebenbei ist Werenskiold ein vorzüglicher Porträtmaler, und seine Bildnisse Kitty Kiellands, des Musikers Edvard Krieg und des Dichters Björnson gehören in ihrer schlichten Einfachheit zu den besten der norwegischen Kunst. Das Björnsons war vielleicht ein wenig forcirt oder zeigte wenigstens nur die eine Seite von Björnsons Individualität: den grossen Agitator, den Volkstribun, dessen Namensnennung — nach Brandes — das Aufhissen der norwegischen Nationalflagge bedeutet. Man fand in diesen harten Augen, diesen geschlossenen Lippen, dieser kühnen, concentrirten Energie nicht den zarten sensitiven Poeten, den edlen, warmherzigen Freund. Doch das alles sind auch nicht die Werke, die Werenskiolds ganze Bedeutung zeigen. Völlig er selbst ist er nur mit dem Bleistift in der Hand. Die Märchen von Andersen, die Erzählungen von Chr. Asbjörnsen und Jorgen Moe, die von Gyldendalsk in Christiania mit Zeichnungen von Werenskiold veröffentlicht wurden, enthalten das Beste, was die Illustration in Norwegen leistete — Blätter, die in ihrer bizarren Verbindung von Elfenphantastik und Bauernhumor ganz wunderbar den Ton des nordischen Märchens treffen. Werenskiold macht glauben, was er will. Man möchte meinen, dass in ihm selbst die naive Seele der alten Zeiten lebe, mit solch überzeugender Naivetät hat er dem Unmöglichen und Unsichtbaren den Ausdruck der Wahrscheinlichkeit gegeben. Feen und Ungeheuer, er hat sie durch die Steppen und Haiden wallen, Riesen und verzauberte Prinzessinnen, er hat sie hausen sehen auf ihren uralten Burgen. Die Wirklichkeit und das Traumleben, er beherrscht beide gleichmässig, so dass er mit Zauberkraft in seine magischen Kreise zieht. Schwarz und weiss genügt ihm, das Licht alle seine Geheimnisse sagen zu lassen. Das Innere der Bauernhütten wie die grosse freie Natur, sie sind in wenigen Strichen mit der ganzen Kraft des Realismus gegeben, und

Digitized by Google

doch ist Alles in eine schummerige Traumatmosphäre gehüllt, aus der das Uebernatürliche von selbst emporspriesst. Dieses einsame zerfallene Haus, man ahnt schon, dass drinnen merkwürdige Dinge geschehen. Dieser Hügel über dem Fjord, wo die drei Königstöchter sitzen und träumen — es ist Norwegen, aber zugleich das Land der Feen. Diese Birkenwäldchen mit ihren schimmernden Aesten — auf jeder norwegischen Landschaft finden sie sich, aber in Werenskiolds Zeichnungen gleichen sie Zauberhainen, in denen silberne Bäumchen goldene Blätter tragen. Ebenso phantastisch wie intim, weiss er alle Seiten der Legende zu packen, ihre Komik und ihre Schrecken, ihr kindliches Lachen und ihre jungfräuliche Grazie, das Drollige der Gnomen, wie die Bestialität dreiköpfiger Riesen, das urweltlich Phantastische sagenhafter Thiere, die in öden Felsenwüsten hausen, das elfenhaft Zarte der Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten.

Die finländische Kunst ist mehr ein Annex der schwedischen und von derselben französischen Erziehung. Ihr Hauptrepräsentant ist *Edelfelt*, keine ungestüme Kraftnatur, sondern ein eleganter, vielseitiger Maler, der die gesunde Naturfrische des skandinavischen Auges mit dem koketten Chic von Paris, die malerische Feinfühligkeit der Franzosen mit jenem Hauch unwiderstehlicher Jugendfrische vereint, wie sie nur unverbrauchten Völkern eigen. Das Werk, das ihn zuerst bekannt machte, war ein Porträt Pasteurs, den er in seinem Laboratorium, bei der Untersuchung eines Präparates, malte. In den »Weibern am Kirchhof« gab er ein niedliches Stück finischen Volkslebens. In den »badenden Buben« malte er wie Zorn den Wellenschlag — die untergehende Sonne, die ihre letzten Strahlen über ein schlafendes Gewässer warf und kosend elastische junge Körper umspielte. Seine »Waschküche« — eine Harmonie gelb in weiss — gehörte 1893 zu den Perlen der Münchener Ausstellung, und in der »Magdalena zu Füssen Jesu« hatte er, der von Uhde ausgegebenen Parole folgend, den Stoff wie eine finische Legende behandelt. Christus stand in einer nordischen Landschaft; zu seinen Füssen kniete nicht die grosse Courtisane des Evangeliums, sondern eine arme Bäuerin in jener schweren, nonnenhaften Volkstracht, die in den russischen Ostseeprovinzen getragen wird: Finland gehört ja zum Zaarenreich.

Digitized by Google

XLIII.

Russland.

(Unter Mitwirkung von Alexander Benois-Petersburg.)

IM Volksmunde der Russen lebt ein seltsames Märchen: mehr orientalischer als slavischer Färbung und wohl von den Mongolen aus der Wüste des Hochlandes in die Steppen der Niederung mitgebracht. In diesen Steppen, erzählt das Märchen, hebt irgendwo — wer weiss wo? — eine Wunderblume ihre zarte Blüthe, ewig grün, unsterblich, allen Gesetzen des Wachsens und Welkens entrückt. So lang es auf Erden blüht und sprosst, kann man sie nicht gewahren; denn das Riedgras und die Steppenblumen heben ihre Häupter höher und verdecken dem Blick das zarte Kräutlein. Aber wer zu trauriger Herbstzeit über die kahle Steppe geht, dem wird die ewig grüne Blume sichtbar, und dann weist ihm schon von ferne der Duft, dass es die Wunderblume ist, die er gesehen. Eigenartig ist dieser Duft und unsäglich süss und herrlich; es gibt nichts Aehnliches auf Erden, geschweige ein Gleiches. Und wer ihn eingesaugt, dem ist die ganze Welt verwandelt. Er versteht Alles, Alles; was stumm ist, redet zu ihm, und was Sprache hat, kann ihm nicht lügen. Aus dem Schall heuchlerischen Wortes liest er die tiefst geheimen Gedanken; Thier und Baum und Fels reden ihm in verständlichen Zügen, er lauscht in die Natur hinein und vernimmt, wie sie athmet und webt und schafft; er hört das Lied, das kreisend Nachts die Sterne singen. Traurig ist Jeder geworden, der diesen Duft getrunken; traurig ist Jeder darüber geworden, denn — sagen die armen Leute in der grossen Ebene — es ist kein fröhliches Lied, welches das All durchbebt . . .

Aber die grossen russischen Schriftsteller wanderten, wenn es Herbst geworden, gleichwohl hinaus und suchten nach der Wunderblume und fanden sie. Und verstanden das Lied und wurden weise und mild und erbarmend. Der »Schmerz der Creatur« durchzitterte sie.

Digitized by Google

Photo by Elliott & Fry

MISS MARIE LOHR

Miss Marie Lohr is the daughter of Mr. Arthur Lohr, the well-known actor, and made her first appearance on the stage at the Haymarket Theatre in 1901. She has since played with success in "Sweet Nell of Old Drury," "Lady Huntworth's Experiment," "Mrs. Dane's Defence," "Pinkie and the Fairy," "Alice-Sit-by-the-Fire," "Peter Pan," "Quality Street," "Sweet Kitty Bellairs," "Mrs. Gorringe's Necklace," "Diplomacy," "Rosemary," "Lady Frederick," "Mrs. Dot," "Penelope," "Caste," "Trelawny of the Wells," "Pygmalion and Galatea," "Cousin Kate," "Hindle Wakes," "Milestones," "Dear Brutus," "Mary Rose," "Getting Married," "Fanny's First Play," "Misalliance," "Androcles and the Lion," "Overruled," "Pygmalion," "Heartbreak House," "Back to Methuselah," "Saint Joan," "The Apple Cart," "Too True to be Good," "Village Wooing," "On the Rocks," "The Simpleton of the Unexpected Isles," "The Millionairess," "Good King Charles's Golden Days," "In Good King Charles's Golden Days," "The Six of Calais," "The Six Men of Calais," "The Six Mayors of Calais," "The Six Burghers of Calais," "The Six Citizens of Calais," "The Six Aldermen of Calais," "The Six Councillors of Calais," "The Six Magistrates of Calais," "The Six Judges of Calais," "The Six Barristers of Calais," "The Six Solicitors of Calais," "The Six Clerks of Calais," "The Six Ushers of Calais," "The Six Bailiffs of Calais," "The Six Gaolers of Calais," "The Six Executioners of Calais," "The Six Widows of Calais," "The Six Orphans of Calais," "The Six Paupers of Calais," "The Six Beggars of Calais," "The Six Thieves of Calais," "The Six Murderers of Calais," "The Six Traitors of Calais," "The Six Heroes of Calais," "The Six Martyrs of Calais," "The Six Saints of Calais," "The Six Angels of Calais," "The Six Archangels of Calais," "The Six Seraphim of Calais," "The Six Cherubim of Calais," "The Six Thrones of Calais," "The Six Dominions of Calais," "The Six Powers of Calais," "The Six Principalities of Calais," "The Six Virtues of Calais," "The Six Angels of Calais," "The Six Archangels of Calais," "The Six Seraphim of Calais," "The Six Cherubim of Calais," "The Six Thrones of Calais," "The Six Dominions of Calais," "The Six Powers of Calais," "The Six Principalities of Calais," "The Six Virtues of Calais."

Freiheit von Schulformeln und jugendlicher Innigkeit. Man möchte eine naive Erscheinung, eine Naturkunst, geboren in einem Lande ohne Museen, unter einfachen Leuten, man möchte Bilder, wie man sie noch gar nirgends gesehen hat, möchte einen Strom frischer Luft fühlen, einen neuen Geschmack haben. Die russischen Schriftsteller sind in jedem Blutstropfen Russen. Nirgends erscheint das Band zwischen dem geschriebenen Wort und den geheimsten Schmerzen der Nation so eng geknüpft. Sie fühlen mit ihrem Volke auf's Unmittelbarste, sein Pulsschlag ist auch der ihre. Alles ist durchdrungen vom Erdgeruch der heimathlichen Scholle, vom Safte volksthümlichen Lebens. Ihr Natursinn schmiegt so eng dem geheimnissvollen Weben der Elemente sich an, die Atmosphäre ist so gefüllt und gespannt von Kundgebungen eines eigenartigen Seelenlebens, dass man gerade in Russland auch eine Kunst von starrstem Nationalitätsgefühl erwarten möchte, eine Kunst, die ebenfalls die zuckenden Nervenfasern ihres Volkes blossdeckt; in der lautes Schluchzen mit Hohngelächter, heiteres Lachen mit dumpfem Grabesgeläute, fieberhafte, ungezügelte Wildheit mit schwermüthiger Entsagung, brenzlicher Schnapsgeruch mit gläubigem Mysticismus sich eint. Man träumt von seltsamen Dingen: von Heiligenbildern und Knuten, von öden Steppen, klagenden Zigeunerliedern und düstern Kiefernwäldern, von Mond und Nebel, Tod und Grab und Gram und Sehnsucht, von trockener Julisonne und starrenden Eismeeren, von Menschen, deren Tage in nutzlosem Einerlei vorüberziehen, dumpfen, gebrochenen, verschlafenen Existenzen, die ohne Wünsche und ohne Bedürfnisse entstehen und vergehen, wie Grashalme am Wege, von Niemand beachtet, von Niemand beklagt — von kühnen Feuergeistern, die in religiösem Stumpfsinn vor Heiligenbildern verhungern — hochgeborenen Aristokraten, die Habe und Titel von sich werfen, um arbeitend im Schweisse des Angesichts die verlorene Seelenruhe zu finden — von Kosaken, die auf feurigen Rossen über unendliche sonnige Wiesenflächen sprengen, und Bauernkindern, die, um glimmende Feuer gelagert, sich Spukgeschichten erzählen.

Aber die Kunst hat mit schwereren Vorbedingungen als die Literatur zu rechnen. Auch den Werken der russischen Schriftsteller fehlt die abgeschlossene Form des Kunstwerks. Tolstoi und Dostojewski stehen dem Tintenfasse nicht näher, als jeder andere gebildete Mensch, der seine Gedanken klar ausdrücken kann. Was sie auszeichnet, ist keine Fertigkeit, sondern ihre Natürlichkeit und Ein-

Ivan Aivazovsky (1817–1900) was a Russian painter of Armenian origin, known for his seascapes and depictions of the Black Sea. He was a prolific artist, with more than 6,000 paintings to his name. Aivazovsky was born in Feodosia, Crimea, and showed an early talent for drawing. He studied at the Simferopol gymnasium and then at the Academy of Arts in Saint Petersburg, where he graduated with a gold medal in 1837. He then traveled extensively in Europe, visiting Italy, France, and the Netherlands, where he was influenced by the works of Claude Lorrain and Willem van de Velde the Younger. Aivazovsky returned to Russia in 1840 and settled in Feodosia, where he built a studio and a gallery to display his paintings. He was appointed a professor at the Academy of Arts in 1844 and became a member of the Russian Academy of Sciences in 1865. He died in Feodosia in 1900.

gemeinen Entwicklung seit 100 Jahren eine achtenswerthe Summe künstlerischer Kraft. Während die ältere Zeit nur flache Eindrücke fremden Stils in sich aufnahm, ist man jetzt schon mehr im Stande Eigenes daraus zu machen. Unter den Entdeckern und Neubildnern der europäischen Kunst findet sich kein russischer Name, aber gewöhnlich ist einer mit im Gefolge der Landgewinner. Namentlich in den alljährlichen Wanderausstellungen häufen sich die Bilder, die wie Botschaften eines nahen russischen Kunstfrühlings wirken. Von unselbständigen, nachempfundenen Werken erhebt sich die Malerei zu nationaler barbarischer Kraft, der jede Zucht des Geschmackes noch fehlt, von dieser schlechten Originalität zu einzelnen vornehm feinen und gemessenen Leistungen, in denen zugleich zitternd die Seele des Volkes lebt — das ist etwa die Entwicklung, die im 19. Jahrhundert durchlaufen wurde.

Was vor 1700 in Russland entstand, ist allein für die Forschungen des Byzantinisten von Werth. Die Verbindung des Zarenreiches mit dem Westen datirt erst seit Peter dem Grossen. Dieser bedurfte für seine in europäischem Stil errichteten Paläste auch europäische Bilder — Plafonds und Wandmalereien — und berief zu ihrer Anfertigung eine Anzahl mittelmässiger Maler aus dem Ausland, die in handwerklicher Weise die von Lebrun erfundenen höfischen Allegorien für russische Zwecke zustutzten. Als Porträtmaler wurden Dannhauer, Grooth, der ältere Lampi, dann Toqué, Rotari und Andere am Petersburger Hofe beschäftigt. Für das Emporkommen einer »national-russischen Kunst« war ihr Auftreten selbstverständlich belanglos. Der asiatische Koloss erhielt nur eine oberflächliche, westeuropäische Tünche. Aber die Barbaren bekamen doch Lust an Bildern, an Luxus, Eleganz und Verfeinerung. Die Aufträge häuften sich. Namentlich bei der märchenhaften Pracht, die unter Elisabeth den Hof und die Aristokratie überschwemmte, waren ganze Regimenter von Künstlern nöthig. Nachfrage erzeugt Angebot. Und so tauchen zwischen den fremden bald auch einheimische Kräfte auf, die sich zum Theil neben ihren französischen Genossen gut behaupten. Besonders *Lewitzky*, der erste bemerkenswerthe Maler des Reussenreiches, kann zu den besten Porträtisten des 18. Jahrhunderts gezählt werden. Er steht als Colorist und Charakteristiker nicht auf gleicher Stufe mit Reynolds, Gainsborough oder Graff, aber man kann seine Bildnisse leicht mit solchen der Frau Vigée-Lebrun oder Rafael Mengs' verwechseln. *Rokotow*, sein Zeitgenosse, ist trockener und weniger

Digitized by Google

Fig. 1.—Cumulo-nimbus.

Fig. 1 is a cumulo-nimbus, or thunder-cloud, photographed from the deck of the *Discovery* in the Antarctic. The cloud is a mass of cumulus, with a flat base and a rounded top, and is the source of a heavy shower of rain. The cumulus is the typical cloud of fine weather, and is formed by the ascent of warm air from the heated land or sea. The cumulo-nimbus is the typical cloud of bad weather, and is formed by the ascent of warm air from the heated land or sea, which, on reaching the cold upper regions, is chilled and condenses its moisture into cloud and rain. The cumulo-nimbus is the typical cloud of bad weather, and is formed by the ascent of warm air from the heated land or sea, which, on reaching the cold upper regions, is chilled and condenses its moisture into cloud and rain.

haus übergeführt. Nachdem sie den elementaren Unterricht genossen, traten sie, elf bis dreizehn Jahre alt, in die höhere Schule ein. Da wurden sie sechs Jahre lang zu Künstlern gedrillt und endlich in's Ausland geschickt, wo Mengs und David im Zenith ihres Ruhmes standen. In Petersburg waren die jungen Russen mit der Knute gezwungen worden, sich in orientalischen Ehrenbezeugungen vor Poussin und den Bolognesen zu verneigen. In Rom angekommen, übertrugen sie ihre sklavische Ehrerbietung auf die beiden jüngeren Malerfürsten. So hielt der Mengs-David'sche Classicismus — stilvolle Langeweile und eiskalte Steifheit — auch in Russland seinen Einzug. Fix und fertig, wie eine neue Minerva, mit Diplomen bewaffnet und in akademischer Uniform, steigt die russische Kunst zur Erde. Man gab sich gegenseitig den Titel eines russischen Poussin, Carracci, Rafael und — was für das Höchste galt — Guido Reni; malte Jupiter, Achilles, Odysseus, Herakles, Sokrates, Priamus — wächserne mit Titusperrücken und gelbblauen Togen versehene Puppen, die sich majestätisch in hungrigen Valenciennes-landschaften bewegen. Alle diese Erzeugnisse der *Egorow, Ugrümow* und *Andreas Iwanow,* die zu Lebzeiten gefeierte Künstler waren — blicken heute traurig und dumm von den Wänden der Eremitage herab, gleich abgemagerten und reducirten Helden des Cornelius. Sie waren sämmtlich nüchterne, steifleinene Gesellen, die mit griechischen und römischen Namen erschrecklichen Missbrauch trieben und in die heitere antike Welt mit stumpfen Mongolenaugen hineinglotzten. Nur Graf *Theodor Tolstoi,* der Medailleur und Bildhauer, bezeichnet in der Wüste des russischen Classicismus eine ähnliche Oase wie in Frankreich Prudhon. Seine Illustrationen zu der von Bogdanowitsch besorgten Uebersetzung des Psychemärchens nehmen an Grazie, Anmuth und aristokratischer Eleganz gleich die erste Stelle nach Prudhons Zeichnungen ein. Er kümmerte sich nicht um akademische Formeln, imitirte nicht, sondern fühlte griechisch; frisch und zart, nicht steif formalistisch sind seine Compositionen. Als echter Maler der Epoche lebt lediglich *Orest Kiprensky* fort, ein farbenfreudiges, naives Künstlergemüth, das nicht an Rafael, Poussin und Mengs, sondern an Rubens und van Dyck sich begeisterte. Wenn man in der russischen Abtheilung der Eremitage auf Kiprenskys Porträt seines Vaters stösst, — einen alten aufgedunsenen, rothbackigen Herrn mit glotzenden Augen, der im Pelz, einen Stab in der Hand, breitbeinig dasteht — glaubt man einen Rubens mitten unter graulangweiligen Classicisten

Digitized by Google

Sir Ronald Ross, K.C.B., F.R.S.

Ross, Sir Ronald, K.C.B., F.R.S., was born at Almora, India, May 13, 1857, the son of Sir Campbell Claye Grant Ross, K.C.I.E., C.S.I., M.R.I.A., and Matilda Charlotte Elizabeth Ross. He was educated at Wellington College, and St. Bartholomew's Hospital, London. He entered the Indian Medical Service in 1881, and served in India and Burma until 1899. He was appointed Professor of Tropical Medicine at the University of Liverpool in 1899, and Professor of Tropical Medicine at the London School of Tropical Medicine in 1912. He was awarded the Nobel Prize for Physiology or Medicine in 1902 for his work on the transmission of malaria. He was knighted in 1911, and appointed K.C.B. in 1918. He died at London, September 16, 1932.

ung, das Reussenreich, das schwerfällige, träge Trampelthier, begann sich zu rühren.

Doch auch die Phase der Historienmalerei musste überwunden werden. Wie in Deutschland die gesunde Kunst der Peter Hess und Heinrich Bürkel zunächst für lange Zeit in Schatten gestellt wurde durch das gleissende Theaterpathos Pilotys, so zog in Russland seit 1834 die Periode der Meiningerei, die Aera der grossen historischen Maschinen herauf.

Schon seit mehreren Jahren waren Gerüchte aus Rom gekommen: *Karl Brülow,* der geniale Jüngling, von dem man schon manch herrliche »coloristische Offenbarung« gesehen, habe ein Bild vollendet, das ganz Italien in Aufruhr bringe. Und darin lag keine Uebertreibung. In der ganzen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist kaum ein gleich betäubender Erfolg zu verzeichnen, als er Brülows Bilde »die letzten Tage von Pompeji« zu Theil ward. Allein aus der Unzahl von Lobgesängen, die in italienischen Journalen erschienen, liessen umfangreiche Bände sich zusammenstellen. Den römischen Kritikern schien es noch zu wenig, den jungen Russen mit Michelangelo und Rafael zu vergleichen. Man nahm vor ihm, wie einst in Paris vor Guérin, ehrfürchtig den Hut ab; er wurde ohne Pass über die Grenzen der Staaten gelassen, denn selbst zu den Zollbeamten war sein Ruhm gedrungen. Erschien er im Theater, so erhob sich das Publikum von den Sitzen, den Maestro zu begrüssen; eine dichte Menge stand fortwährend an der Thür seines Hauses oder folgte ihm auf jedem Schritt, um sich an der Betrachtung des genialen Mannes zu laben. Walter Scott, damals der gelesenste Abgott der Russen, hatte im Atelier des Malers eine Stunde lang gesessen, das Werk ohne ein Wort zu sagen mit tiefster Sammlung bewundert und schliesslich die Aeusserung gethan: Brülow habe kein Bild, sondern eine Epopöe geschaffen. Selbst Cammuccini, der spöttische, hochmüthige David der Italiener, nannte Brülow einen Coloss.

Endlich kam das Bild, nachdem es auf diese Weise europäischen Ruhm geerntet, nach Russland. Das Publikum war durch die Berichte der Zeitungen und die Erzählungen der Reisenden auf's Höchste erregt. Schon der Enthusiasmus der Italiener, die noch immer als einziges gottbegnadetes Kunstvolk galten, machte von vornherein jede Kritik verstummen. Man strömte in Massen nach der Akademie, wo das Meisterwerk ausgestellt war, mit dem festen Entschluss, nur zu bewundern, und wurde auch nicht im Geringsten enttäuscht.

Digitized by Google

Eine kolossale Leinwand mit stürzenden Häusern und wimmelnden, überlebensgrossen Figuren, ein buntes leuchtendes Farbenchaos, worin »das Feuer des Vesuvs mit dem Glanze des Blitzes vom Himmel geraubt zu sein schien«, musste einen erschütternden Eindruck auf Leute machen, die bisher nur an dunklen todten Compositionen sich erfreuen konnten. Brülow, hiess es, habe Michelangelo und Rafael übertroffen; er allein habe verstanden, das gräulich Tragische mit edelster Schönheit zu vereinen. Solche Reden wurden nicht nur von kleinen Feuilletonisten gehalten: die grössten Genien Russlands suchten, nachdem Scott das Beispiel gegeben, sich im Brülowcultus zu überbieten. Gogol spendete in einem Aufsatz unbemessenes Lob, Puschkin wälzte sich vor dem Maler auf den Knieen, um eine Skizze von ihm zu erbetteln; Shukowsky verbrachte ganze Tage in Brülows Atelier und nannte dessen religiöse Bilder »von Gott inspirirte Visionen«.

Heute ist dieser Enthusiasmus so schwer verständlich, als die Begeisterung, die gleichzeitig den Werken des Delaroche, Wappers und Gallait zu Theil ward. Gewiss hat Brülows »Pompeji« in der russischen Kunst kulturgeschichtliche Bedeutung. Gerade weil es in die Eintönigkeit des Classicismus wie eine grelle Fanfare hereinschmetterte, erweckte es den Sinn für Farbe und lenkte die bis dahin schlummernde Aufmerksamkeit des russischen Publikums auf die vaterländische Malerei. Das Kunstinteresse erstarkte; mit jedem Jahre wuchs die Zahl der Ausstellungsbesucher; man verfolgte mit Spannung die Thätigkeit der einheimischen Maler.

Doch das gibt für die kunstgeschichtliche Beurtheilung keinen Massstab. Brülows Bild war ein zahmes Compromisswerk zwischen Classicismus und Romantismus. Man erhielt scheinbar etwas Neues ohne doch seinen Geschmack verändern zu müssen — und gerade das machte den Maler — wie gleichzeitig Delaroche, zum Liebling der Alten und Abgott der Jungen. Statt der abscheulichen gemeinen Wirklichkeit, statt unscheinbarer Menschen, wie sie Wenezianow gemalt hatte, sah man eine hübsche Theaterdekoration mit niedlich posirenden Idealfiguren. Der Typus der Classicisten war zwar etwas geändert: an die Stelle der Antinous- und Laokoonköpfe war ein Gemisch Domenichinos und der Niobe getreten — aber das schöne hohe Ideal, das mit gelbweissen und braunrothen Wachsfiguren sein Wesen trieb und sie in kunstvolle Theaterposen setzte, blieb doch noch immer in Ehren. Die mehr als mittelmässige Oper von Paccini »L'ultimo

Digitized by Google

giorno di Pompeji« hatte dem Maler die erste Idee zu seinem Bilde gegeben. Und Compromiss war Brülows ganze weitere Thätigkeit. Als er aus Italien in's Vaterland zurückkehrte, herrschte die Ansicht, sein Bestes sei noch zu erwarten; man hoffte, er würde etwas Grandioses und Geniales leisten, war überzeugt, ein Weltgenie zu besitzen, von dem jeder Pinselstrich eine aesthetische Offenbarung sein werde — man irrte sich: so mangelhaft, wie es war, bleibt »Pompeji« das Hauptwerk des Malers. Was er später schuf, waren entweder banale italienische Scenen, die kaum mit Riedel einen Vergleich dulden, oder Kirchenbilder wie die Himmelfahrt Mariae und die Kreuzigung, die einem Bolognesen dritten Ranges gehören könnten. Alles ist correct und verständig, wohlgemeint und klug erdacht, aber ohne Leben und langweilig. Kurz nach seiner Ankunft in Petersburg begann er das colossale Bild »die Vertheidigung Pskows«, in dem er sich selbst übertreffen wollte. Mehr als zehn Jahre arbeitete er daran, aber das Ergebniss war ebenfalls eine schlecht gemalte, im Bramarbasstil Horace Vernets gehaltene patriotische Theaterscene. Nur einige energische Porträts und anspruchslose Aquarelle haben seinen historischen Flitterkram überlebt.

Desto nachhaltiger und verhängnissvoller war der Einfluss, den er auf die gleichzeitige russische Kunst übte. Der Weihrauch, der dem Malerkönig gestreut ward, stieg auch den Andern zu Kopf. Brülow zu sein, Brülow nahezukommen — denn ihn zu übertreffen, schien unmöglich — ward ihrer Aller Devise. Wer gedachte noch der Orlowsky und Wenezianow! Was für Zwerge waren solch bescheidene Nachfolger der alten Holländer, gegenüber dem Coloss, der mit einem Rucke auf den höchsten Gipfel des Parnass sich emporschwang. Ueberall herrscht fortan ein Suchen nach effektvoller Beleuchtung und unmöglichen Posen. Colossale Maschinen überschwemmen die Ausstellungen. Die verschiedensten Episoden aus dem Alterthum, dem Mittelalter und der Bibel, seltener aus der russischen Geschichte, wurden herangezogen und alle mit derselben Oberflächlichkeit, demselben Farbengeschrei und Pseudo-Idealismus illustrirt. Von der Akademie und dem Kaiser, der gleich Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. eine »grosse Kunst« wünschte, durch Ankäufe aufgemuntert, von der Menge mit jubelndem Applaus begrüsst, schossen die Historienmaler in immer dichteren Reihen aus dem Boden. *Bassin, Schamschin, Kapkow*, später *Flawitzky* und *Moller* waren vielfach angestaunte Grössen — lauter Nullen, die zusammenaddirt

Digitized by Google

Iwanow: Die Erscheinung des Messias im Volke.

immer noch nicht so vielen Stoff ergeben würden, als zur Charakteristik einer einzigen Persönlichkeit erforderlich ist. *Hendrik Siemiradzky,* einer der talentvollsten, warf sich auf panorama-artige Schilderungen des Griechen- und Römerthums oder verdarb seine geschmackvollen, sonnigen Landschaften durch puppenhaft leblose Staffage. *Bruni,* der gewöhnlich in einem Athem mit Brülow genannt wird, wurde der russische Hippolyte Flandrin. Er lieferte Kirchenbilder, u. a. die Plafonds der Isaakskathedrale in Petersburg, und fügte darin der puristischen Linie Overbecks, dem kalten Michelangelothum des Cornelius etwas Warmes, Pikantes, eine gewisse neufranzösische Eleganz zu. *Neff,* der nach Brülow für den grössten Coloristen gehalten wurde, malte mit entnervender Süsslichkeit spröde Nymphen und fromme Heilige, die noch heute nichts von ihrer candirten Farbenfrische verloren haben. Jeder weckt gleich eine Erinnerung, man erräth sofort seine Herkunft und braucht blos seinen Namen in die fertigen Rubriken einzutragen. Alles trägt den Stempel der in Italien, Frankreich und Deutschland herrschenden Geschmacksrichtung. Erst als Russland zum Bewusstsein kam, dass Brülow kein Coloss und »Pompeji« kein Poem, sondern nur eine effektvolle Opern-

apotheose mit blutlosen Wachsfiguren gewesen, konnte die Malerei wieder aufathmen.

Zunächst wurde auf dem Gebiete der »grossen Kunst« Bresche geschlagen durch einige Maler, die etwa mit den englischen Praeraffaeliten parallel gehen. Der merkwürdige, durch die Publication des Berliner Archäologischen Instituts auch in Deutschland bekannt gewordene *Alexander Iwanow* hatte schon 1833 den Gedanken gefasst, »die erste Erscheinung des Messias im Volke« darzustellen. Damals war er ein fleissiger, gewissenhafter, junger Mensch, der den akademischen Lehren demüthig folgte und kaum an etwas Anderes als an ein Historienbild im Stile der Bruni und Brülow dachte. Aber um weiter auf diesem bequemen und glatten Wege zu bleiben, dazu besass er eine zu grosse Seele, eine zu ernste Idee von der Aufgabe des Künstlers. Schablonenhafter Idealismus, Gleichgewicht der Composition und all die leicht zu erledigenden Dinge, die zur Zeit des Classicismus so viele Maler zum Ruhme führten, konnten ihm nicht genügen. Er wollte ein Werk schaffen, das wahrheitsgemäss den grossen Moment vor Augen stelle, die Scene wirklich aus dem Geiste des Evangeliums heraus verkörpere. Um das zu erreichen, war ihm nichts zu schwer. Mit dem Eifer eines Jünglings ging der 30jährige Mann an die Arbeit, durchlas Alles, was er finden konnte, sass ganze Tage in Bibliotheken, hungerte, um Bücher zu kaufen, malte und zeichnete ohne Unterlass. Nichts sollte an Composition und Gips, nichts an Theater und Akademie erinnern. Die Landschaft, die Typen, der Sinn – Alles sollte treu der Wirklichkeit, treu dem Geiste der Geschichte entsprechen. Mehr als 25 Jahre dauerte seine Arbeit. Mit unendlicher Ausdauer, ganz altchristlicher Glaubensstärke mühte er sich, Alles bis auf den letzten Strich ganz so, wie er es im Kopfe trug, mittels hingebender Naturstudien wiederzugeben. Sein Streben nach Authenticität ging so weit, dass er vorhatte, nach Palästina zu reisen, um an Ort und Stelle die Natur zu begreifen und die echten hebräischen Typen zu studiren. Da ihm zur Ausführung dieses Planes die Mittel fehlten, siedelte er sich, ohne der Malaria zu achten, in den ödesten Ortschaften der Campagna an, um die Wüste kennen zu lernen, und besuchte jeden Samstag die römische Synagoge, wo er Jagd auf die ausgeprägtesten Judengesichter machte.

Von heutigem Standpunkt scheint trotz aller Bemühungen nur eine geringe Wahrheit erreicht. Manches blieb akademisch, ja beim ersten Anblick scheint das Bild kaum abzuweichen von andern

Figure 1.3 Photograph of Sir Isaac Newton (1642–1727), by Godfrey Kneller (1689). Courtesy of the National Portrait Gallery, London.

Newton's laws of motion, which we will discuss in Chapter 2, are the foundation of classical mechanics. Newton's law of gravitation, which we will discuss in Chapter 5, is the foundation of celestial mechanics. Newton's work in optics, which we will discuss in Chapter 6, is the foundation of physical optics. Newton's work in mathematics, which we will discuss in Chapter 7, is the foundation of calculus.

Newton's work in physics and mathematics is so important that it is difficult to overstate its significance. Newton's laws of motion and his law of gravitation are the foundation of classical mechanics. Newton's work in optics is the foundation of physical optics. Newton's work in mathematics is the foundation of calculus.

Newton's work in physics and mathematics is so important that it is difficult to overstate its significance. Newton's laws of motion and his law of gravitation are the foundation of classical mechanics. Newton's work in optics is the foundation of physical optics. Newton's work in mathematics is the foundation of calculus.

schilderte. *Stschedrowsky* führte in einer Reihe energischer Lithographien Typen aus dem Petersburger Strassenleben vor. Tschernyschew, Morosow, Iwan Sokolow, Trutowsky, der hübsche aber oberflächliche Illustrator Timm, Popow, Shurawlew und Andere traten mit frischen, anspruchslosen Bildern aus dem russischen Volksleben auf. Der Sieg der Genremalerei war entschieden, als auf der Ausstellung 1849 *Paul Andreewitsch Fedotow* mit drei Bildern »Der neugebackene Ordensritter«, »Die wählerische Braut« und die »Brautwerbung des Majors« erschien. Sie haben für Russland die Bedeutung wie für England die Werke Hogarths.

Fedotow, als Kind armer Eltern 1815 in Moskau geboren, war Officier gewesen, bevor er sich der Malerei zuwandte. Schon im Cadettencorps zeichnete er Kameradenporträts, Paraden und Strassenscenen, und trat, nachdem er seinen Abschied genommen, in die Schlachtenmalerklasse der Petersburger Akademie ein — die einzige Abtheilung, wo Schüler in eine gewisse Berührung mit dem Leben kamen. Seine Arbeiten aus dieser Zeit — wie das grosse Aquarell der »Aufnahme des Grossfürsten Michael in das finländische Leibgarderegiment 1837« — haben in ihrer schlichten Sachlichkeit etwa in den Werken Franz Krügers eine Parallele. Er hat die steife, selbstzufriedene Soldateska in ihren engen Uniformen und lächerlichen Czakos sehr lebendig und ohne satirische Nebenabsichten gezeichnet. Gogols Erfolg veranlasste ihn dann, von der Uniform zur Schilderung des bürgerlichen Lebens überzugehen, und seine Bilder wurden auf der Ausstellung mit Recht als ein pikantes Pendant zu Gogols Schöpfungen begrüsst.

»Der neue Ordensritter« zeigt das Zimmer eines Subalternbeamten, der seinen ersten Orden erhalten und zur Feier dieses Ereignisses seinen Kameraden am Abend vorher einen Schmaus gegeben. Er konnte der Versuchung nicht widerstehen, gleich beim Anbruch des Tages sich seine neue Glorie wieder auf den Schlafrock zu hängen, doch seine Köchin zeigt ihm spöttisch die einzigen, abgetragenen und durchlöcherten Stiefel, die sie zum Ausputzen wegbringt. Der Boden ist mit zerbrochenem Geschirr, Flaschen, Gläsern und Speiseresten bedeckt, und unter dem Tische liegt noch ein betrunkener Gast, der eben erwacht und sich müde die Augen reibt. In den hauptstädtischen Kreisen machte das Bild ungeheures Aufsehen; solche Kühnheit, über kaiserliche Auszeichnungen zu spotten, war unerhört. Als es lithographirt werden sollte, verweigerte die Censur die Erlaubniss.

Digitized by Google

Der Orden musste verschwinden und die Unterschrift lautete harmlos: Vorwürfe in Folge eines Festmahls.

Das zweite Bild: »der Major auf Freiersfüssen«, dem Fedotow selbst eine mit Humor gedichtete, 150 Verse lange Erklärung beigab, schildert zwei Parteien, die einander übertölpeln: einen verschuldeten Major, der eine dicke Kaufmannstochter wegen ihrer Mitgift heirathen, und einen reichgewordenen Krämer, der Schwiegervater eines Edelmannes werden möchte. Die Braut hat sich zur Feier des Tages in ein stark decolletirtes weissseidenes Kleid geworfen, der Papa hat seinen besten Rock hervorgeholt, auch die Mutter ist voll Majestät und Würde. So sassen sie im Salon und warteten mit bebendem Herzen auf die Ankunft des hohen Gastes. Plötzlich öffnet sich die Thüre, die Heiratsvermittlerin tritt herein: »der Herr Major ist da«. Nun folgt einer jener komischen Schreckenseffekte, wie sie Paul de Kock liebte. Die Tochter ist aufgesprungen und will schamhaft erröthend entfliehen, wird aber von der Mutter beim Kleide zurückgehalten. Dem dicken, alten Vater gelingt es nicht, sein ungewöhnliches Ornat zu ordnen. Diener beeilen sich, den Imbiss herbeizutragen. Eine alte Jungfer, die sich auch hereinwagt, ist ganz Auge und Ohr geworden. Durch die offengebliebene Thür sieht man im Vorzimmer die ältliche, stark fadenscheinige Figur des Bräutigams, der noch einen musternden Blick in den Spiegel wirft und seinem Schnurrbart einen martialischen Schwung gibt.

Auf dem dritten Bilde ist der junge Mann der Gefoppte. Er hat geglaubt ein unschuldiges, reiches Mädchen zu heirathen, das ihm eine complete Hauseinrichtung mit in die Ehe bringt. Doch schon am »Morgen nach dem Hochzeitstage« erscheint der Gerichtsvollzieher und pfändet Alles, die junge Frau bittet knieend um Verzeihung und durch die Thür sieht man die Schwiegermutter, wie sie im Schlafzimmer einem Täubchen den Hals umdreht und sein Blut auf die Lagerstätte der Neuvermählten träufelt.

»Die Mausefalle«, »der Lieblingshund ist krank«, »der Lieblingshund ist todt«, »das Modemagazin«, »die Cholera«, »die Rückkehr des Institutsfräuleins in's väterliche Haus« stellten weitere Episoden à la Hogarth zu verwickelten Komödienscenen zusammen und sind, obwohl drastische Beiträge zur russischen Sittengeschichte, doch durchgängig mehr zur Lectüre als zur Betrachtung bestimmt. Die Farben sind roh, die Charakteristik streift an Caricatur. Nur das Stillebenelement hat er oft hübsch behandelt und kommt darin fast den

Digitized by Google

kleinen Holländern nahe. In seinen spätern Jahren machte er Versuche, noch mehr in dieser malerischen Richtung vorzugehen, doch der Irrsinn und bald darauf der Tod setzte seinen Plänen ein Ende.

Und die Folgenden machten in dieser Hinsicht auch keinen Fortschritt. Sie verhalten sich zu ihren Vorgängern ähnlich wie Carl Hübner oder Wiertz zu Madou und Meyerheim. Jene Aelteren betrachteten die Malerei wie ein Spielzeug, ein unterhaltendes Witzblatt, konnten selten sich versagen ihren Bildern einen lustigen, lächelnden Zug zu geben. Alle ihre Scenen sind rosig angehaucht und verrathen nichts vom echten Leben, von all den tragischen und melancholischen Schmerzen des damals unter dem Joch der Leibeigenschaft schmachtenden Russland. Auf diese Humoristen folgen die Doctrinäre. Das »socialistische Tendenzbild«, das im übrigen Europa das optimistische Anekdotenbild ablöste, fand im Zarenreich besonders fruchtbaren Boden. Der Tod Nicolaus II. und die Thronbesteigung des wegen seiner liberalen Gesinnungen längst geliebten und ersehnten Alexander II., des »Mensch gewordenen Engels«, wie man ihn als Kronprinzen nannte, hatte Russland von einer schweren, drückenden Last befreit; die Brust athmete auf, ein frischer Luftzug ging durch das Land. Die Regierung selbst rief mit ihrem gewaltigen Reformprogramm, das mit der Aufhebung der Leibeigenschaft so machtvoll einsetzte, die freisinnigen Geister zur Mithülfe auf, und unter der Aegide dieser Emancipationsbestrebungen traten auf allen Gebieten des Geisteslebens Ideen und Anschauungen mit dem Visum officieller Existenzberechtigung an's Licht, die bisher nur ein verborgenes und geheimes Dasein geführt hatten. Die Literatur, vorher geknebelt, donnerte und dröhnte mit furchtbarem Getöse drauf los. »Das Leben ist kein Scherz und kein Spiel, sondern schwere Arbeit. Entsagung, beständige Entsagung, das ist sein geheimer Sinn, das ist sein Räthselwort!« Auch die Malerei müsse erziehend auf die Menschen wirken, den grossen Kampf mitkämpfen, mitpredigen und belehren. Nicht den Sinnen habe sie zu schmeicheln, sondern höhern, fortschrittlichen, die Welt veredelnden Zielen zu dienen. Das Drollige, Possenhafte der ersten Bilder nimmt eine schroffe Wendung zum Melancholischen. Eine raisonnirende, tendenziöse Programmmalerei trat hervor, und die Technik, das rein Malerische hatte unter diesen Anschauungen desto mehr zu leiden. Man brauchte nur humane Ideen zu haben, beissende Andeutungen und laute Anklagen in der Eile mittels Farben niederschreiben, neues

Digitized by Google

Fig. 1. Ground plan of the Temple of Jupiter Capitolinus at Rome.

Fig. 1 is the ground plan of the Temple of Jupiter Capitolinus at Rome, which was built by the Etruscan kings. The temple was divided into three cells, the middle one of which was dedicated to Jupiter, the one on the right to Minerva, and the one on the left to Juno. The temple was hexastyle, that is, it had six columns in front, and it was also peripteral, that is, it had a single row of columns on each side and at the back. The columns were of the Tuscan order, and the entablature was plain. The roof was gabled, and the pediment was filled with sculpture. The temple was burned in the year 83 B.C., and was rebuilt by Sulla. It was again burned in the year 69 A.D., and was rebuilt by Vespasian. It was finally destroyed by the Vandals in the year 455 A.D.

Epilog einer Tragödie und die »Ankunft der Gouvernante« der Prolog zu einem Drama: ein armes, hübsches Mädchen, das bei einer neuen Herrschaft ankommt und schon dem lüsternen Blick des rohen Gutsherrn begegnet. Perow hat vor den meisten seiner Zeitgenossen voraus, dass er ganz auf nationalem Boden steht, seine eigenen Qualitäten zeigt und sich nicht mit denen Anderer brüstet. Er ist ein Mann, der etwas empfunden hat im Leben und deshalb auch etwas Ernstes zu sagen weiss. Der Pinsel in seiner Hand verwandelte sich in eine Sonde, mit der er tief eindrang in die kranken Theile seiner Nation. Er hofft und verzweifelt, kämpft und verzagt, verliert das Volkswohl nicht aus seinem scharf sehenden Auge, klagt die Besitzenden an, erklärt das Schlimme aus den öffentlichen Zuständen, und während er auf die blutenden Wunden weist, reicht er zugleich den Linderung verheissenden Balsam. So kommt in seine Bilder die gemischte Gemüthsstimmung, aus der jeden Augenblick das Lachen sich entwickeln kann oder das Weinen. Er steht zu seinem Volk wie die Mutter zu ihrem heissgeliebten Kinde. Wie diese es bald mit der Ruthe züchtigt und durch strenges Ermahnen zum Guten zwingt, bald es an ihr Herz drückt und mit Küssen bedeckt, so vergöttert und beschützt Perow das Volk, um es im nächsten Augenblick mit der Macht seiner Satire bis auf's Blut zu treffen. Er enthüllt als dräuender Richter den Unfug der Grossen, den Missbrauch der Aemter, reisst den oberen Zehntausend die Maske ab und zeigt ihr verlebtes Antlitz der Schminke bar. Er wendet sich an die Armen als gütiger Vater, als ein Mann im Sinne des Evangeliums und preist ihre Gerechtigkeit. Er ist in einer Person Ankläger und Arzt, und seine Heilmittel sind Rückkehr zur Natur, zur Gerechtigkeit, zur Wahrheit, zum Mitleid.

Man dankt ihm für seine philanthropischen Absichten. Aber es ist kein Vergnügen, seine Bilder zu betrachten: Der Schulmeister ist der Mörder des Künstlers. Das eigentlich Malerische kommt zu kurz, er besitzt das Handwerk der Kunst nicht. Mit Wiertz liesse

Fig. 3.1 Ordnance Survey map of Bedford, 1885. Reproduced by permission of the British Library.

Bedford's population was 16,000 in 1801, 29,000 in 1851 and 50,000 in 1881. Its growth was largely due to the coming of the railways, which made it a convenient dormitory town for London. Its industries were also expanding, and by the end of the century it had a number of engineering firms, including Allen's, Hill's and Wells's. Other industries were brewing, printing, boot and shoe manufacture, and the manufacture of agricultural implements. Bedford was also a market town for the surrounding agricultural area.

Bedford's first railway was the Bedford Canal and River Navigation, which was opened in 1820 and ran from Bedford to Fenny Stratford. It was a canal for most of the way, but used the River Ouse between Bedford and Tempsford. It was built to carry coal from the Midlands to Bedford, and was a commercial success. The Bedford and Cambridge Railway was opened in 1862, and the Midland Railway's line from Bedford to Hitchin in 1868. The Midland Railway's line from Bedford to Cambridge was opened in 1894.

Bedford's first gasworks was built in 1819 by the Bedford Gas Light Company. The Bedford Water Company was formed in 1847, and its waterworks were opened in 1849. The Bedford Corporation Act of 1878 transferred the gasworks and waterworks to the Corporation.

Bedford's first newspaper was the Bedfordshire Mercury, which was founded in 1848. The Bedfordshire Times and Independent was founded in 1855. The Bedfordshire Standard was founded in 1870.

Bedford's first theatre was the Corn Exchange, which was built in 1846. The Bedford Theatre was built in 1862. The Bedford Music Hall was built in 1878.

Bedford's first public library was opened in 1870. The Bedford Museum was opened in 1882.

Bedford's first hospital was the Bedford Infirmary, which was opened in 1838. The Bedford Asylum was opened in 1851. The Bedford Cottage Hospital was opened in 1870.

Bedford's first police force was established in 1836. The Bedford Borough Police Act of 1878 reorganized the police force.

Bedford's first fire brigade was established in 1866. The Bedford Fire Brigade Act of 1878 reorganized the fire brigade.

Bedford's first cemetery was opened in 1855. The Bedford Cemetery Act of 1878 transferred the cemetery to the Corporation.

Bedford's first park was opened in 1880. The Bedford Park Act of 1880 authorized the purchase of land for the park.

Bedford's first swimming pool was opened in 1880. The Bedford Swimming Pool Act of 1880 authorized the construction of the swimming pool.

Bedford's first electric lighting was installed in 1882. The Bedford Electric Lighting Act of 1882 authorized the installation of electric lighting.

Bedford's first telephone exchange was opened in 1884. The Bedford Telephone Act of 1884 authorized the installation of telephones.

Bedford's first tramway was opened in 1885. The Bedford Tramways Act of 1885 authorized the construction of the tramway.

Bedford's first electric tramway was opened in 1900. The Bedford Electric Tramways Act of 1900 authorized the construction of the electric tramway.

Bedford's first motor bus service was started in 1914. The Bedford Motor Bus Act of 1914 authorized the operation of motor buses.

Bedford's first trolleybus service was started in 1931. The Bedford Trolleybus Act of 1931 authorized the operation of trolleybuses.

Bedford's first diesel bus service was started in 1950. The Bedford Diesel Bus Act of 1950 authorized the operation of diesel buses.

Bedford's first one-way system was introduced in 1960. The Bedford One-Way System Act of 1960 authorized the introduction of the one-way system.

Bedford's first pedestrian precinct was opened in 1970. The Bedford Pedestrian Precinct Act of 1970 authorized the construction of the pedestrian precinct.

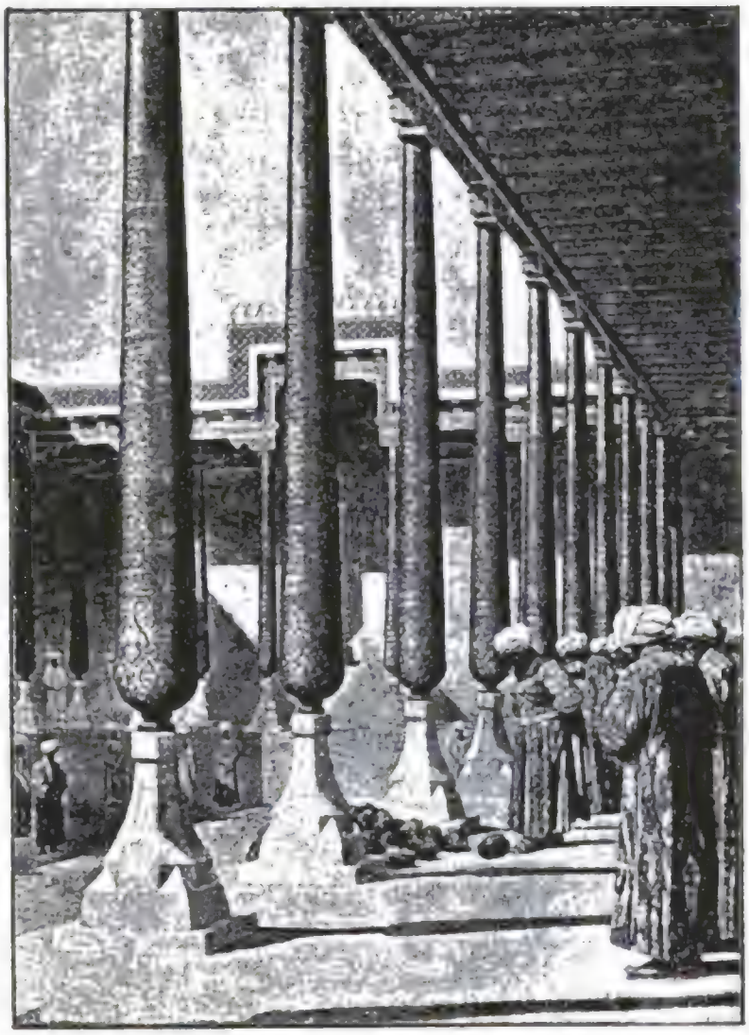
Bedford's first multi-storey car park was opened in 1970. The Bedford Multi-Storey Car Park Act of 1970 authorized the construction of the multi-storey car park.

Bedford's first ring road was opened in 1980. The Bedford Ring Road Act of 1980 authorized the construction of the ring road.

Bedford's first bypass was opened in 1990. The Bedford Bypass Act of 1990 authorized the construction of the bypass.

Bedford's first guided busway was opened in 2020. The Bedford Guided Busway Act of 2020 authorized the construction of the guided busway.

schauplatz machte, zog ihn 1870 für ein paar Jahre nach München. Als 1877 der russisch-türkische Krieg ausbrach, begleitete er abermals die vaterländischen Truppen und nahm auch activ am Kampfe theil: hielt am Schipkapass aus, ging mit Gurkow über den Balkan, war bei der Besiegung Plewnas zugegen, arbeitete als Secretär des Generals Skoweleff bei den Friedensverhandlungen von San Stefano. Und nachdem er überall mit der Wildheit eines Kaukasiers mitgekämpft, predigte er als Humanitätsapostel den Frieden.



Wereschagin: Der Emir von Samarkand besichtigt die Trophäen.

Die Schädelpyramide »gewidmet allen Siegern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« war gleichsam das Titelbild des haarsträubenden Werkes. Da lag »vergessen« auf dem Schlachtfeld ein verwundeter Soldat, um den sich hungrige Raben schaarten, während das Bataillon in der Ferne verschwand. Dort war der Emir von Samarkand in wohlgefällige Betrachtung der zu seinen Füssen hingeschütteten Haufen abgeschnittener Köpfe versunken. Dort stand ein aschblonder Pope, der eine ganze Steppe voll verstümmelter Russen einsegnete. Noch entsetzlicher war die Darstellung der »Strasse nach Plewna«. Der eiskalte Wintertag hatte die öde Landschaft und die Leichen der auf dem Transport Gestorbenen mit leichter Schneekruste bedeckt. Die Geschütze späterer Colonnen sind gleichgiltig über die Todten gefahren, haben sie zermalmt, und die Raben und Krähen

danken dem Herrn für die reichgedeckte Tafel, die seine gütige Vorsehung ihnen bereitet. In dichten Schwärmen flattern sie herab zu schwelgerischem Festmahl, am dichtesten da, wo die Geschützräder ihrem Schnabel vorgearbeitet. Gesättigt, lassen sie sich dankbar auf den Telegraphendrähten nieder, um behaglich ihr Mahl zu verdauen. — Grauenvolle Verwesung herrschte in dem »Türkischen Lazareth vor Plewna«, einem dumpfen Kellerraum, wo Kranke und Verwundete in wirren Knäueln zwischen verfaulten Leichen sich wälzten. Daneben hing die Trilogie von der erfrierenden Schildwache. Zur Seite die Darstellung des Zaren Alexander, der mit seiner Suite die rings wogende Schlacht wie eine Theatervorstellung ansieht. Den Abschluss machte das Bild »Skoweleff am Schipkapass«, wie er fett, mit geröthetem, feistem Gesicht über die von Schnee und Leichen bedeckte Ebene sprengt und, gutgelaunt nach dem Champagnerfrühstück, den Erfrierenden zuruft: Im Namen des Kaisers, Brüder, ich danke Euch.

Werestschagin wirkte in allen diesen Werken trotz seiner Pariser Studien sehr roh, — farbig, aber dünn und langweilig in der Mache. Auch die ostentative Art, mit der er seine Ausstellungen in Scene setzte, die Geschicklichkeit, mit der er die Wirkung auf die Masse berechnete, trug nicht dazu bei, seinen künstlerischen Ruf zu heben. Wie grob und brutal er ist, wenn er mit rein künstlerischen Mitteln arbeitet, zeigten seine ethnographischen Bilder aus Turkestan und Indien, die technisch unvergleichlich tiefer als ähnliche Werke Pasinis stehen und mit der Erfindung der Farbenphotographie den Rest ihres Interesses verlieren werden. Werestschagins Bedeutung für die russische Kunst ist trotzdem eine grosse.

Was vorher im Schlachtenbild geschaffen worden, ist — Orlowsky ausgenommen — kaum der Rede werth. Sauerweid und Willewalde waren geistlose Copisten Horace Vernets, *Kotzebue,* der Sohn des bekannten Dichters, zeigte zwar Gewandtheit in Anordnung, Gruppirung und Decoration: es wimmelt bei ihm von Soldaten. Mächtige Felsen, alterthümliche Burgen und Häuser thürmen sich in pittoresker Weise aufeinander. Aber die Menschen sind von Blei und die Landschaften Theatercoulissen: hohl und von banaler Lieblichkeit. Er war ein flotter Arrangeur und der Uniformen kundig, aber das Dramatische des Krieges entging ihm.

Werestschagin bahnte sich ganz neue Wege. Kurz vorher war Tolstois grosser Roman »Krieg und Frieden« erschienen, worin zum

Digitized by Google

keinen hohen, doch einen ehrenwerthen Platz in der Entwicklungsgeschichte des modernen Kunstprincips sichert.

Mit Werestschagin endete diese Sturm- und Drangperiode der russischen Kunst. Man konnte nicht immer geisseln, Flüche ausstossen und gegen die Schäden der Schöpfung wettern. Auf den Sturm folgte die Erschlaffung, auf das Aufbäumen die Enttäuschung. Die Gesellschaft beruhigte sich, die Literatur streckte die Waffen. Auch die Maler wurden müde, im Dienste fortschrittlicher Ideen ihren eigenen Beruf zu vergessen. Die sensationelle Tendenz- und Anklagemalerei trat zurück, während desto grösserer Nachdruck auf die gewissenhafte, harmonische Ausführung gelegt ward.

Wie im übrigen Europa spielte auch in Russland die Landschaft in diesem Kampf um's rein Malerische die vermittelnde Rolle. Russland besitzt in Turgeniews »Tagebuch eines Jägers« eins der merkwürdigsten Bücher der modernen Literatur. Er hat die Wälder und Steppen seines Landes entdeckt, sie sprechen machen und — schweigen. Er fühlt die Natur wie eine Geliebte, nistet sich ein in ihr, wächst mit ihr so zusammen, dass er sich in der Einsamkeit fühlt wie der Fisch in der kühlen Fluth. Welch reizendes Waldidyll, wenn er als Jäger in seinem Revier auf dem Rücken liegt und in den wolkigen Himmel schaut, wenn er abendlich durch duftende Wiesengründe irrt, zur Nachtzeit sich am Hirtenfeuer lagert und das Walten der Mitternacht beobachtet bis zum dämmernden Morgengrauen; wenn er kleine Gutshöfe beschreibt in friedseliger Aermlichkeit, oder jene düster endlosen Gegenden des innern Russland, wo Alles trüb ist wie ein nebelgrauer Regentag. Alleinstehend in der ganzen Weltliteratur ist diese seltsame Verschmelzung von Liebe und Furcht, von Naturschwärmerei und Naturgrausen. Jeder Grashalm lebt, Alles webt und schafft, der Geist der Steppe wallt sichtbar über die Erde, mysteriös unheimlich, stumm, kalt und grausig. Auch auf dem Gebiete der Kunst sind Landschaften die erfreulichsten Leistungen, die das moderne Russland hervorbrachte.

Stschedrin, der mit 38 Jahren in Neapel verstorbene Meister, war der Gründer dieser russischen Schule: ein Maler von so schlichter, temperamentvoller Wärme, wie deren in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts Europa nicht aufwies. Thurmhoch steht er über Allem, was damals von Valenciennes und Bertin, selbst von Koch und Rottmann gemalt wurde. Als directer ebenbürtiger Nachfolger Dujardins, Berchems und Pynackers lebte er in's 19. Jahrhundert herüber. Seine

Digitized by Google

Die Periode der Historienmalerei entfernte zwar eine Zeitlang von diesem Wege. Wie anderwärts kam auch in Russland die pittoreske, ausgeputzte, exotische Vedute in Schwung, die lange Jahre hindurch von Worobiew, Rabus, Lagorio, Horawsky, Bogoliubow, Mestschersky und Anderen kultivirt wurde. Sie alle wollten die Natur nur durch ein Verschönerungsprisma sehen, imitirten bald geschickt, bald handwerksmässig die Calame und Achenbach, lallten längst überwundene Gemeinplätze nach und wirken schal und langweilig trotz all ihrer orientalischen Thürme, gothischen Burgen, bewegten und stillen Meeresflächen, felsigen Gegenden und schreienden Lichteffekte. Nur *Aïwasowsky*, obgleich ein Schnellmaler, ein immer nach knalligen Feuerwerkeffekten à la Gudin haschender Decorateur, behauptet unter ihnen eine vornehme Stellung. Manche seiner Marinen geben trotz ihrer grellen und ungestümen Farben das Grandiose, Zerschellende des Sturmes, andere die grenzenlose Ruhe der Meeresstille überzeugend wieder, und lassen ihn als Vorboten der späteren Stimmungslandschaft erscheinen.

Diese entwickelte sich, sobald die russische Landschaft auf russischem Boden einkehrte. Auch dort waren die Maler bis in die vierziger Jahre überzeugt, dass ihre Heimath, das platte, traurige, grau in grau gestimmte Land keinen malenswerthen Stoff liefern könne, dass nur farbenreiche, südliche Veduten künstlerisch möglich seien. Die Brüder Tschernezoff und der Kupferstecher Galaktionow zeichneten zwar russische Stadtansichten nach allen Regeln der Topographiebücher, doch ohne höhere Praetentionen.

Schischkin sah ein, dass der russische Maler nur die russische Landschaft lieben, nur sie verstehen und künstlerisch nachbilden könne. Als er in's Ausland geschickt war, bat er, zurückkehren zu dürfen, um ungehindert, was ihm über Alles theuer war, malen zu dürfen. Nordrussland ist ein schwermüthiges, blasses Land. Es entbehrt der grossen Linien und imposanten Massen, alles verliert sich in verschwimmenden Nuancen. Trotzdem gelang es Schischkin, das Eigenartige dieser Natur zu fassen und mit unerreichter Meisterschaft in seinen Zeichnungen zu übersetzen — Zeichnungen, denn das Wesen der Farbe blieb ihm zeitlebens fremd. Alle seine Oelbilder sind phlegmatisch trocken, genau und kleinlich; desto auffallender ist die frische Unmittelbarkeit und coloristische Zartheit, die er in seinen Kohlenzeichnungen und Radirungen erreichte.

Seine direkten Nachfolger bedeuteten technisch keinen Fortschritt. Baron Klodt huldigte einem gewissen Hang zum Pittoresken, wodurch

Auf den letzten Ausstellungen machten einige Historienbilder von ihm Aufsehen. Nachdem die russische Malerei durch die Schule des Lebens gegangen und an die Stelle der classischen Abstraction kühner Naturalismus getreten, konnte man auch wagen, ohne Lüge und Theatercostüm die einheimische Geschichte zu benutzen. Den ersten Versuch in dieser Hinsicht hatte Tschistjakow mit seinem Bilde »Sophie Witotowna« gemacht. In den sechziger Jahren trat der früh verstorbene Schwartz mit seinen energischen Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert hervor. Jacoby suchte die historische Physiognomie des russischen Hoflebens im 18. Jahrhundert zu treffen. Der Porträtmaler Gay hatte mit seinem »Puschkin« und »Peter I.« Erfolg. Surikow schuf seine »Bojarin Norosowa« und die »Hinrichtung der Strelitzen«, düstere, echt russische Bilder, die von ernstem Einleben in die Vergangenheit zeugten. Doch Répin liess auch auf diesem Gebiete alle seine Vorgänger hinter sich, griff am energischsten und freiesten in die Vergangenheit hinein, brach am schroffsten mit jedem zahmen Compromiss und beschwor längst vergangene Dinge mit furchtbarer Ueberzeugungskraft wie etwas Gesehenes und Miterlebtes herauf. Sein »Iwan der Grausame, der seinen Sohn im Jähzorn erschlagen«, machte auf der Ausstellung 1885 solchen Eindruck, dass das Publikum haarsträubend davorstand und Damen ohnmächtig weggebracht wurden. An die besten modernen spanischen Historienbilder könnte erinnert werden, nur dass Répins Werk noch düsterer, elementarer, barbarischer wirkt. Ein alter Mann mit blutbespritztem Gesicht und wilden von Verzweiflung entstellten Zügen kniet am Boden inmitten einer weiten Kremlhalle; die Augen quellen, im Entsetzen vergrössert, aus den Höhlen und starren in das Nirwana der Gewissensqual; in den Armen hält er eine zusammenbrechende Jünglingsgestalt, über deren blutüberströmtes Antlitz der Tod seinen schaurigen Schatten wirft.

Sein Bild der »Kosaken, die dem Sultan auf seine Forderung, sich zu ergeben, eine Spottantwort schicken«, ist ein Compendium prächtiger Landsknechtsköpfe, eine Sammlung Gogol'scher Kraftgestalten, die wirklich aus Fleisch und Blut, aus barbarischem Mark und Bein bestehen. Keine brillante Stoffmalerei ist angestrebt, keine Anmuth in Linienführung und Composition. Die Historienmalerei dient ihm nur dazu, Naturmenschen in ihren ursprünglichen Leidenschaften zu schildern. Sein Bild des heiligen Nicolaus, der die Hin-

Digitized by Google

richtung dreier unschuldig zum Tode Verurtheilten verhindert, hat etwas Metzgerhaftes in der Conception, etwas urwüchsig Packendes im Ausdruck. Gebieterisch wuchtig ist die Bewegung, mit der der Heilige dem herkulisch gebauten, thierisch und verblüfft blickenden Henker in den Arm fällt, machtvoll und zwingend die Begeisterung der Opfer, die ihrem rettenden Genius danken. Auch in der Technik ist Répin ein grosser moderner Meister von knapper Entschiedenheit in Zeichnung und Farbe, von fast asketischer, ernster Einfachheit, in der Alles unentbehrlich ist und nur der gewollten Stimmung dient. Seine »Schiffsknechte« wurden 1873 als das sonnigste Bild der Wiener Ausstellung gerühmt, und seitdem ging er sicheren Schrittes voran. Immer leuchtender, immer heller wurden seine Werke. Was Iwanow vergebens gesucht hatte, wusste Répin zu finden: die Sonne, die Luft, das Leben. Er bedeutet für die russische Malerei dasselbe, wie für die deutsche Menzel, für die französische Manet. Er athmet mit den Lungen seiner Zeit und seines Volkes, und der Nirwanaschrei beider ist überall in seinen Werken zu hören. Seit seinem Auftreten mehren sich die Meister, die aller Mittel der neuen französischen Technik kundig, russisches Leben mit jenem Menschen- und Natursinn schildern, der die hervorragenden Leistungen der russischen Literatur kennzeichnet. Das geheimnissvolle Lied der Steppe, jenes Lied von unendlichem Lieben und unendlichem Leiden wird auch den Malern verständlich. Sie zählen noch nicht voll im europäischen Kunstconcert, sind neben den westlichen Nationen noch »todte Seelen«. Aber sie leiteten für die russische Malerei eine grosse Emancipationsära ein, und kommt der Wecker, der diese Seelen aus dem Schlummer ruft, hat er von ihrer jungen unverbrauchten Kraft das Beste zu hoffen.

Digitized by Google

XLIV.

Amerika.

AMERIKA liegt trotz seiner grösseren geographischen Entfernung den europäischen Kunstcentren näher als Russland. Die russische Malerei ist nur im Lande selbst, in den dortigen Wanderausstellungen kennen zu lernen, die Erfolge der Amerikaner sind in den Annalen des Pariser Salons gebucht. Ihre Kunst ist, da sie ihren technischen Unterricht auf europäischen Hochschulen erhielten, ein genaues Echo der europäischen. Selbst in die gleichen Akte theilt sich das Drama. Das Stück, das über die Bühnen Europas ging, wird auch in Amerika aufgeführt, nur die Namen der Schauspieler wechseln.

Bis zur Zeit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten (1776) hatte es in Amerika weder Maler noch Bildhauer gegeben. Die Menschen essen und trinken, bauen, machen urbar, vermehren sich. Ein grosses Stück Eisen war werthvoller als die schönste Statue, eine Elle gutes Tuch geschätzter als Rafaels Transfiguration. Es gab vielleicht hie und da alte Familienporträts, die ein Auswanderer aus Europa mitgebracht, die aber nicht geeignet waren, den Geschmack an Kunst zu erwecken. Die öffentlichen Gebäude waren in der Regel aus Holz, höchstens aus Backstein, und ohne stilistische Prätentionen. Man war arm und viel zu sehr beschäftigt, sich Kartoffeln und Fische zur täglichen Nahrung zu schaffen, als dass man um Coloritfragen sich hätte kümmern können. Zudem wurde die Kunst von den Quäkern als weltlicher Tand verworfen. Erst als der Dollar anfing seine Macht zu entfalten, kamen zuweilen unternehmungslustige, in Europa gescheiterte Porträtmaler über's Meer, um die neue Welt mit ihren zweifelhaften Kunstwerken zu beglücken.

Von diesen Fremden angeregt, glaubten dann auch drüben einige junge Leute in der Malerei einen lohnenden Beruf zu finden. Aber da in der Heimath der Boden noch nicht bereitet, spielte ihre Thätigkeit zunächst in Europa sich ab. *Benjamin West*, der erste Künstler,

Gifford: Sonnenschein auf dem Hudson.

scheinsüchtige, lyrisch gestimmte deutsche Romantik eine Zeitlang massgebend. Wie Cole, aus England kommend, die Principien Wilsons auf die amerikanische Bergnatur übertrug, so führte der in Düsseldorf geborene *Albert Bierstadt* die düsseldorfische Landschaft in die neue Welt über. Nachdem er 1853 am Rhein unter Lessing gearbeitet, nahm er 1858 an einer Expedition des Generals Lander in die Rocky Mountains Theil, und diese wilden Partien des Westens lieferten ihm seitdem das Material zu seinen Bildern. Ganze Gebirgsketten ziehen sich panoramaartig hin: tiefe Gebirgsseen, wild zerrissene Felsenmassen, stürzende Wasserfälle und schweigende Wälder. Nur ein Trapper, ein Kuhhirte oder Indianer, der auf ungesatteltem Pferd den Büffel jagt, belebt zuweilen die öde Wildniss. Solche ethnographisch interessante Dinge fanden naturgemäss auch in Europa Beifall. Zu gleicher Zeit, als Gude sein Vaterland Norwegen dem europäischen Publikum vorstellte, bürgerte Bierstadt die endlosen amerikanischen Wiesenflächen mit ihren Büffelheerden, die trotzig gigantischen Formen der Felsengebirge und die californischen Thäler im Kunsthandel ein — Bilder, die geographische Genauigkeit mit dem Streben nach meteorologischen Knalleffecten verbanden. Einer verwandten Richtung huldigten John B. Bristol und Frederick Edwin Church, die Ansichten des Chimborasso, des tropischen Mondlichtes in Mexiko, des brausenden Niagarafalles und der gewaltigen

Sturm, die an Klippen scheitern oder mühsam mit den hochgehenden Wellen kämpfen, wie sie bei C. Petersen, E. Norton und A. F. Bricher vorherrschten — sondern ruhige Darstellungen der einfachen Poesie des Meeres. James M. Hart und Hamilton Hamilton gingen dazu über, unter dem Einfluss der Fontainebleauer die in rothem und gelbem Blätterschmuck prangenden amerikanischen Wälder darzustellen, mit Thieren, die auf den saftigen Wiesen lagern. Der bedeutendste war *William Morris Hunt,* der seit 1846 eine Zeit lang in Düsseldorf Bildhauer gewesen war und, bevor er sich wieder in Boston niederliess, eine längere Lehrzeit in Paris bei Couture, in Barbizon bei Millet durchmachte. Er hat namentlich einzelne Bilder mit Schafen gemalt, die in ihrer Feinheit sich Charles Jacque nähern.

Das war im Wesentlichen das Ergebniss der amerikanischen Kunstentwicklung bis 1860. Amerika hatte einzelne Maler, aber keine ausgebildete Schule. Es verbreitete sich auch hier der Ehrgeiz, mit den andern Nationen auf gleiche Höhe zu kommen, und um dies zu erreichen, war ein systematisches Studium im Ausland nöthig. Die Früheren hatten Amerika nur auf kurzen Reisen verlassen, die keine nachhaltigen Eindrücke hinterliessen; die nächste Generation machte sich überhaupt in Europa heimisch. Düsseldorf, wohin Leutze und Bierstadt gewiesen, konnte für sie als Hochschule nicht mehr in Frage kommen. München schwankte unentschlossen zwischen Kaulbach und Piloty. Eines desto grösseren Rufes erfreute sich Paris. Hier bei Gérôme hatte schon Lemuel Everett Wilwarth, ein Lehrer der New-Yorker Kunstschule, sich die Kenntnisse erworben, durch die er seinen Schülern imponirte. Von hier waren François Régis Gignoux und Asher Brown-Durand gekommen, zwei französische Landschafter, die in den 60er Jahren in New-York grosses Aufsehen machten. Paris wurde also für die amerikanische Generation von 1860, was es für die Deutschen von 1850 gewesen, und allein an der Hand der Pariser Amerikaner wäre leicht eine kurze französische Kunstgeschichte zu schreiben. Sie spiegeln deutlich die französischen Manieren der verschiedenen Epochen.

Als die Ersten eintrafen, waren die neuen Keime, die von Courbet und den Landschaftern von Fontainebleau in das Erdreich der französischen Kunst gesenkt wurden, noch nicht zur Oberfläche gedrungen. Im Mittelpunkt des Interesses stand die schulmässige, äusserlich glänzende Malerei Coutures. Bouguereau hatte seine ersten Erfolge gehabt und der kalte Porzellanstil Gérômes erregte Bewunderung.

Digitized by Google

Bilde von 1893 lag über einem stillen Waldsee träumerisch dunkelnd der Abend. Ein Kahn mit einem nackten Jüngling segelte durch die weltferne Einsamkeit. Die Wirkung war weit und feierlich, bescheiden und gross.

Walter Gay aus Boston, ein Bonnat-Schüler, hat sich besonders unter den Bauern des westlichen Frankreich heimisch gemacht und studirt mit der etwas langweiligen, temperamentlosen Offenheit nordischer Maler die Sitten des Volkes, da wo sie primitiv und naiv sind. Durch grosse, mit dünnen Gardinen verhängte Fenster fällt helles Tageslicht in saubere Bauernstuben und glänzt auf den Dielen des Bodens, den blanken Tischplatten und den weissen Häubchen der Bäuerinnen, die nähend bei ihrer Arbeit sitzen — das bekannte Lichtproblem, das auch von Liebermann, Kuehl und Uhde so gern verarbeitet wird. *Eugène Vail,* auf den Mesdag und de Nittis wirkten, hüllt seine holländischen Marinen und Londoner Hafenbilder in einen schweren, melancholischen Nebel. *Walter Mac Ewen* aus Chicago malt Interieurs mit delicatem Licht, feuchte Meeresluft und eintönige Dünen mit Arbeitern, die Abends vom Tagwerk heimkehren.

Sie Beide waren, bevor sie nach Paris übersiedelten, lange in Holland thätig, wohin Liebermann Ende der 70er Jahre den Weg gewiesen und wo noch heute Gari Melchers und George Hitchcock arbeiten.

Gari Melchers, ein früherer Schüler der Classicisten Boulanger und Lefebure, hat, worauf auch sein Name hinweist, etwas durchaus Holländisches in seinem Wesen, nur ohne die eigentliche holländische Zärtlichkeit. Wie die Holländer, neben denen er lebt, malt er Scenen aus dem niederländischen Bauern- und Fischerleben und hat besonders in den schmucklosen, weissgetünchten holländischen Dorfkirchen ein ihm zusagendes Studienfeld entdeckt. Gleich sein erster Versuch dieser Art, die »Predigt«, von 1886 war sehr robust gemalt und ehrlich gesehen. Ein paar Bauernfrauen in ihrem malerischen Costüm sassen auf der Kirchenbank und folgten andächtig den Worten des Predigers, den man nicht sah, aber zu hören glaubte, so überzeugend war der Ausdruck auf den Gesichtern. Gari Melchers ist ein ruhiger, ernster Beobachter und geht energisch der Natur zu Leibe, aber er blickt mit dem kalten Objectiv der Camera obscura in die Welt. Seine Figuren sind schwer und unbeweglich, seine Bilder trocken und poesielos, alle von demselben harten, nördlichen Tageslicht durchflossen. Vor seinem nüchtern sachlich gemalten »Abendmahl« em-

Digitized by Google

George Hitchcock.

pfand man fast Mitleid mit diesen Menschen, deren Religion so jedes mystischen Reizes entbehrt. Die Kirche war kahl und eintönig; dem entsprachen die stumpfblauen, grünen und grauen Farben der Kleider, die dem Bild seinen eigenthümlich kühlen und trockenen Ton gaben.

George Hitchcock, der mit Melchers zusammen in Egmond lebt, verbindet mit dem holländischen Phlegma eine gewisse zart englische praerafaelitische Nüance. Man kennt den holländischen Frühling: wenn die berühmte Blumenzucht einen blendend bunten Teppich von dunkel- und hellrothen, himmel- und veilchenblauen, rahmgelben und weissen Tulpen rings um Städte wie Haarlem und Egmond breitet, wenn berauschender Duft die Lüfte füllt und Nachtigallen in den grünen Holzungen schmettern. Ein solches Bild, die »Tulpenzucht«, begründete im Salon 1885 Hitchcocks Ruf. Auf einem seiner späteren dehnte sich ein weisses Lilienfeld aus neben einer grünen Wiese. Die Blumen waren hoch emporgeschossen und reichten dem jungen Landmädchen fast bis zum Gürtel, das ernst sinnend durch die idyllische Landschaft schritt. Ein zarter Strahlenreif schwebte über ihrem Haupt — es war Maria, die die frohe Botschaft des Engels erwartete. Auch die Dünen mit ihrem hohen, grau-grünen Gras und ihrer melancholisch feuchten Atmosphäre malte er gern. Bald stehen Schäferinnen — Jeanne d'Arc betitelt — sinnend bei ihrer Heerde, bald schreiten junge Bauernfrauen, von ihren Kindern begleitet, von der Feldarbeit heim.

Während diese in Holland thätigen Amerikaner ihrem Aufenthaltsort entsprechend einen gewissen provinciellen Charakter, etwas Phlegmatisches und Gemüthliches annahmen, sind die in London thätigen wieder vielgereiste, vornehme Weltmänner, elegant, raffinirt und flimmernd. Sie haben in Paris sich Alles angeeignet, was dort zu lernen ist, und diesem Pariser Chic noch ein duftiges angelsächsisches Aroma gesellt.

Sargent: Venezianische Strassenscene.

und hübschen Mädchen, das Venedig mit seinen glitzernden Lichteffekten und malerischen Strassenfiguren. Wäscherinnen, Blumenbinderinnen, Bohnenknäuflerinnen sitzen lachend und scherzend bei der Arbeit, dieselben koketten, schwarz- und rothhaarigen Mädchen mit den perlweissen Zähnen und zierlichen Pantöffelchen, die auf den Werken Titos ihr Wesen treiben. Was Ulrich von den Italienern unterscheidet, ist nur, dass er im Gegensatz zu dem Fortuny'schen Feuerwerk mehr im Sinne der englischen Aquarellisten Feinheit und Weichheit der Uebergänge, milden Glanz der Farbe, vornehme Gehaltenheit des Gesammttons liebt.

Von Robert Koehler aus Milwaukee sind Porträts und anspruchslose Momentaufnahmen aus dem Münchener Strassenleben, von Sion Wenban gute Landschaften und Radirungen zu nennen. Orrin Peck erregte 1889 durch ein Bild »Von ihm« die Aufmerksamkeit — eine sinnige Düsseldorferei mit moderner Technik. Hermann Hartwich, ein Löfftzschüler, pflegt seine Stoffe hauptsächlich in Südtirol und Oberitalien zu finden: Intérieurs mit Grossmüttern und Kindern, Wäscherinnen auf sonnigen Wiesen oder Winterlandschaften mit Viehhändlern und frierenden Thieren.

Etwas Amerikanisches haben alle diese Maler nicht. Sie sind kaum zu unterscheiden von ihren französischen, englischen und deutschen Collegen. Desto bewundernswerther aber, wie schnell und mächtig Amerika sich technisch auf den europäischen Krücken zu erheben anfing. Alle sind gute Soldaten in den Schaaren der fremden Heerführer geworden. Sie haben in Europa fest zu stehen gelernt, und schon dies ist eine grosse Errungenschaft. Noch im Jahre 1878 konnte G. W. Sheldon in einem Aufsatz über amerikanische Kunst in Harpers Monthly schreiben: »Der grosse Fehler der amerikanischen Kunst ist — Ignoranz. Die Künstler, mit

der Maler von »Onkel Toms Hütte«, fällt als einziger auf, der auch in seinen Stoffen das Amerikanerthum vertritt. Er interessirte sich für die schwarze Bevölkerung und verstand die Europäer dafür zu erwärmen. Seine Negerstudien, seine Darstellungen von Land und Leuten, seine Schilderungen des amerikanischen Bodens mit dem darauf heimischen Menschenschlag sind oft ziemlich naiv in der Malerei, aber ehrlich, ernst, mit amerikanischem Wasser getauft. Er war ein frischer Realist, der gerade auf's Ziel losging und seine im Freien spielenden Scenen im Sonnenlicht vor der Natur fertig malte. So wurde er der erste energische Vertreter der Freiluftmalerei in Amerika.

Ausser ihm hat zuweilen Alfred Kappes das Negerleben mit Glück geschildert. G. Brush entnimmt seine Stoffe dem Leben der Indianer, und Robert Blum malt japanische Strassenscenen voll Farbenglanz und Sonnenleuchten. Im Uebrigen ist die amerikanische Kunst ein Resumé der europäischen, wie die Race selbst eine Mischung der Culturvölker der alten Welt. Sie weiss von der Eigenart des westlichen Volkslebens noch nicht so Originelles und Ungeahntes zu sagen, als Poe, Mark Twain und Bret Harte erzählten. Aber sie ist ein sehr geschmackvolles Resumé, und wenn Amerika vielfach noch immer als bequemer Ablagerungsplatz für europäische Marktwaare gilt, so bedeutet dies nicht, dass dort keine Maler vorhanden, sondern nur, dass diese Maler zu stolz sind, den Forderungen des Kunsthändlergeschmacks zu genügen. Den hauptsächlichsten Ausdruck fand diese Reaction 1878 in der Gründung der Society of American Artists, die als ersten Paragraphen in ihre Statuten den Satz aufnahmen, dass sie nicht in Cabanel, Bouguereau und Meyer von Bremen, sondern in Millet, Corot und Rousseau ihre Führer sähen. Die Gründer waren der aus München zurückgekehrte Walter Shirlaw, George Fuller, der fern von dem hauptstädtischen Künstlerleben in stiller Zurückgezogenheit auf seiner Farm gelebt hatte, George Innes, Wyatt Eaton, Morris Hunt und Thomas Moran. Das Verdienst dieser Männer ist es hauptsächlich, die vornehme Kunst der Fontainebleauer zur Basis des amerikanischen Kunstbetriebs gemacht zu haben.

George Innes stellte sich in Deutschland zum ersten Mal 1892 mit drei Landschaften vor. Die eine »Sonnenuntergang« von 1888 zeigte ein paar dürre Bäume auf einsamer Heide, und einen zerrissenen schwarzblauen Himmel, aus dem tiefroth die Sonne brach. Die zweite, »Wintermorgen«, schilderte eine Jahreszeit, die auch den

Digitized by Google

bleauer zu sehen, deren genauere Bekanntschaft ihm ein Aufenthalt in Europa 1871—75 vermittelte. In diese spätern Jahre fallen seine bedeutendsten Schöpfungen. Sein Leben war wie das Corots eine stete Erneuerung. Gleich diesem hat er mit Ansichten aus Italien begonnen. Einfache Bilder aus der römischen Campagna wechseln mit schlichten Darstellungen des Golfes von Neapel. Dann war er eine Zeit lang Romantiker, der die wilden Wälder Amerikas mit Engeln und Pilgern, Crucifixen und Mönchen staffirte. In den 60er Jahren wurden die Wunder des Lichtes sein Studienfeld, und manches seiner damaligen Werke, wie das grosse Bild »Light triumphant« könnte von Turner herrühren. Graue Wolken durchziehen das Firmament, hinter denen leuchtend der Sonnenball steht; der ganze Himmel schimmert wie flüssiges Gold; gelbleuchtend ist der Strom, der durch die Wiese fliesst; Sonnenstrahlen rieseln durch die Aeste der Bäume und hüpfen auf dem glänzenden braunen Fell der Kühe und den weissen Pferden der Cowboys umher. Ernst und düster, von dichter Finsterniss übergossen, war das »Thal des Todesschattens« mit dem fernen Kreuz, an dem leuchtend der Körper des Heilandes hing. Und heute ist derselbe Romantiker abgeklärt und ruhig geworden — classisch wie ein Fontainebleauer, dessen Namen man nur nicht angeben kann. Er liebt die Welt, wenn sie in scheuem Dämmer liegt, welliges Gelände mit entlaubten Stämmen und dürren Büschen, aber auch die rothglühende Pracht des Sonnenuntergangs und den schwarzen Gewittersturm. Bald ist er breit und mächtig, wie Rousseau, bald zart und elysisch wie Corot, da idyllisch ländlich wie Daubigny, dort pathetisch klagend wie Dupré. Alle seine Bilder sind breitgemalte, tiefgestimmte und vollklingende Tonsymphonien. Die Kunstgeschichte hat ihn als einen der vielseitigsten und feinsten Landschafter des Jahrhunderts zu feiern.

Wyatt Eaton wurde der amerikanische Millet. Nachdem er erst in Düsseldorf Schüler Leutzes, dann mehrere Jahre in Barbizon gewesen, malte er ruhende Schnitter, Holzhacker oder Bauern bei der Arbeit, alle jene ländlichen Motive, die ihren künstlerischen Naturalisationsbrief dem poetischen Genie Jean François' verdanken. Das Talent Wyatt Eatons hat nicht die robuste Grösse, die ganze Rusticität des Meisters von Gruchy, hält sich jedoch auch fern von der appretirten Eleganz, durch die Jules Breton Millets Bauern den Eingang zum Salon verschaffte. Seine Darstellung des Landlebens ist ernst und ehrlich, seine Malerei wie die Millets von einer gewissen

Digitized by Google

Jacob Bernoulli (1654–1705) was a Swiss mathematician who was the first to use the term integral, and who worked with Leibniz to develop Leibniz notation. He is known for his contributions to the calculus of variations, probability theory, and infinite series. He was the first to discover the constant e, and he proved the first version of the law of large numbers.

ruhen, und eines seiner Bilder — eine junge Dame in schwarzer Seide, die vor einer silbergrauen Wand am Piano sass — hatte in seinen vornehmen grauschwarzen Tonwerthen etwas von der prickelnden, chevaleresken Verve, die sonst nur bei Orchardson zu finden. Julius Rolshoven, der nach längerer Thätigkeit in Italien heute in Cincinati lebt, hatte Bilder aus Venedig ausgestellt: Mädchen, die beim Klang des Avemaria vor der Statue der Madonna knieen, Ansichten vom Dogenpalast oder von Chioggia, und auch in diesen Bildern war nichts von dem sonnigen Lichtspiel, das die modernen Italiener über solche Scenen breiten, — mächtige, grün-blaue Töne rauschten in dunkelm, feierlichem Ernst daher.

Mit dem feinsten Verständniss hatte *William Merrit Chase* den symphonischen Harmonien des grossen Magiers Whistler gelauscht. Chase galt schon in den 70er Jahren als einer der originellsten unter den jüngern Pilotyschülern, und Arbeiten von ihm aus jener Zeit wie der Hofnarr und die rauchenden Strassenbuben waren gute Genrebilder in deutschem Sinn. 1883 überraschte er durch das lebensprühende Porträt des Malers Frank Duvenek, der die Cigarre rauchend, mit amerikanischer Nonchalance rücklings auf einem Stuhle sass; durch das Porträt von F. S. Church und durch feine Landschaften — venezianische Canalbilder und öde, amerikanische Felspartien. Aus dem Pilotyschüler war damals ein kecker Hellmaler geworden, der in weissestem Sonnenlicht schwelgte. In den zehn Jahren, die seitdem vergingen, führte Velazquez, den er in Spanien copirte, und Whistler, bei dem er in London war, ihn von der Hellmalerei weiter zu jener Tonschönheit, nach der heute allenthalben in Europa das Streben der vorgeschrittensten suchenden Geister geht. Der gegenwärtige Director der »Art Students Leage« malt, wenn es ihm behagt, in einem sehr graziösen, feinen Grau, wie in der Parkscene »Zwei Freunde«. Er ist hell und duftig, wenn es elegante Kinder zu malen gilt, schlanke Mädchen mit braunem Lockenhaar, die in blendendes Weiss gekleidet, in grünen, sonnigen Ebenen promeniren, am Bassin spielen oder im Zimmer über bunte Springschnuren hüpfen. Er schwelgt als Landschafter in tiefen schottischen Farbenaccorden und erscheint düster-mächtig in dem Porträt Whistlers.

Amerika hat also eine Kunst. Selbst die in der Heimath Thätigen zeigen weniger nationalen Accent als etwa die Dänen oder Holländer und können ihn nicht haben, weil Amerikas ganze Cultur weit mehr als die der andern Völker sich dem internationalen Weltverkehr öffnet.

Digitized by Google

Keine Intimität fesselt bei ihnen, nichts Zutrauliches, aber Klarheit des Auges, Gymnastik der Hand, raffinirter Geschmack und bewundernswerthes Blendwerk der Mache. Sie sind, mag Europa oder Amerika ihr Wohnsitz sein, als Kinder der neuen Welt auch die Modernsten unter den Modernen.

Digitized by Google

XLV.

Deutschland.

Am längsten brauchte Deutschland, den alten Adam, obwohl er weder recht französisch, noch recht deutsch gewesen war, auszuziehen und der grossen, Europa überfluthenden Strömung sich anzuschliessen. Noch im Jahre 1878 konnte die Gazette des Beaux Arts, der beste Werthmesser der europäischen Kunstleistungen, in ihrem Bericht über die Pariser Weltausstellung das Urtheil über die deutschen Säle in die Worte zusammenfassen: »Ein paar Künstler ersten Ranges und zahlreiche Talente, sonst steht die deutsche Malerei noch auf dem Niveau der Schulen, die bei uns vor dreissig Jahren blühten — die einzige, die daran zu zweifeln scheint, dass das Zeitalter der Eisenbahnen und der Weltausstellungen auch eine andere Kunst als das der Philosophie und kleinstädtischen Abgeschlossenheit brauche«. Man hatte den Zopf, der früher anderswo Mode war, so lange getragen, dass man ihn nun pietätvoll »nationaldeutschen Stil« nannte. Es war dem Gedächtniss entschwunden, dass die Historienmalerei 1842 von Belgien importirt ward, wohin sie 1830 von Paris gekommen. Sie war im Laufe der Jahre eine so liebe Gewohnheit geworden, dass wir an ihr festhielten, wie an einem nationalen Banner, und Vereine gründeten, um der anderwärts Begrabenen in Deutschland eine Altersversorgung zu bereiten. Es war vergessen, dass das anekdotische Genre im Beginne des Jahrhunderts von England gekommen und dort, wie in Frankreich, nur ein Mantel für die Verdeckung künstlerischer Schwächen oder eine Abschlagszahlung für ein zur Kunstbetrachtung noch nicht erzogenes Publikum gewesen. Nachdem anderwärts die Phase des gemalten Geschichtchens überwunden, war es so hübsch, Gemüth und Humor als specifische Mitgift der Deutschen preisen zu können.

Die Münchener Kostümmaler vom Schlusse der 70er Jahre hatten den für Deutschland wichtigen Schritt gethan, an die Stelle der gemalten Historie und gemalten Anekdote Malerei zu setzen,

Digitized by Google

und ihre Bilder erregten in Paris den meisten Beifall. Doch der Berichterstatter der Gazette wies auch bei ihnen mit Recht darauf hin, dass sie nur eine Durchgangsphase zur Modernität bezeichneten. Das hingebende Studium der alten Meister hatte dazu verholfen, wieder malen zu lernen, nachdem bisher nicht die Malerei, sondern die Fabel in erster Linie gestanden — aber zum Schluss war Alles hoffnungslos gut gemalt, ohne dass dadurch die Kunstgeschichte einen Schritt vorwärts kam. Man verstand das Gewand der Alten meisterlich zuzustutzen, formengewandt zu drapiren, farbenfreudig zu besetzen, aber es war doch ein altes Gewand, das trotz künstlicher Auffrischung nicht schöner wurde als es neu gewesen.

Mit Menzel hatte die Schilderung des wahren, des modernen Menschen begonnen. Er bildete in jenen Jahren eine Enclave für sich. Ganz positiv und scharfäugig, fand er seine Rechnung überall: in den Salons, auf den öffentlichen Promenaden, in den Menagerieen und Arbeitsräumen. Er erzählte nicht, fügte nichts Humoristisches bei, er beobachtete nur. Und doch lag auch in seiner Art noch ein gewisses genrehaft novellistisches Element, eine Neigung nach der raisonirenden Seite. Er beobachtete die Physiognomien und Stellungen seiner Mitmenschen mit den Augen Hogarths, das Ceremoniell der Galas wirkt, wenn er davon berichtet, mehr plebejisch als vornehm; das Vergnügen in den Badeorten hat, von ihm angeschaut, eine fast traurige Komik. Er war ein kalter Analytiker, der scharf Durchdachtes scharf accentuirte und präcisirte, aber es fehlte ihm noch die Zärtlichkeit, die Erregung, die Liebe. Etwas Satirisches liegt in der Art, wie er unterstreicht, etwas Herzloses in dieser überlegenen Ironie, die kaum vor hilflosen Kindern und wehrlosen Frauen die Waffen streckt. Wenige haben schärfer ihren Mitmenschen in die Seele geschaut, aber immer steht er unnahbar über ihnen, benutzt sie nur zur Anfertigung geistreicher Epigramme.

Mit Leibl hatte nach diesem pikanten Feuilletonstil Menzels die deutsche Malerei einen weitern Schritt in der Richtung der Einfachheit vorwärts gemacht. Sie interpretirt nicht mehr im Sinne des Pointirten, sie betrachtet und malt. Sie malt sehr gut, malt menschliche Körper und Kleidungsstücke bis zur Illusion genau nach, sie malt Alles, was man berühren kann, mit einer Naturtreue, dass man die Hand darauf legen möchte. Die ganze Einwohnerschaft Aiblings, Jäger, Bauern, Weiber, erscheinen in Leibls Bildern als beängstigende Doppelgänger der Natur, in einer Aehnlichkeit von niederschlagender

Digitized by Google

Wirkung. Der ganze technische Apparat ist von meisterhafter Sicherheit. Man bewundert das Handwerk und begreift trotzdem, weshalb die Nachfolgenden etwas Anderes als Leibl anstrebten.

Ebensowenig wie das Figurenbild hatte die Landschaft das Ziel erreicht, das den Jungen vorschwebte, seitdem die Meister von Barbizon auch in Deutschland sich genauerer Bekanntschaft erfreuten. Es war ein grosser Fortschritt gewesen, als *Adolf Lier,* auf Schleich zurückgehend, an die Stelle des gemalten Baedekers der aeltern Generation das Münchener Stimmungsbild setzte. Lier war in Barbizon gewesen. Die gewaltige Gestalt Jules Duprés war an ihm vorbeigegangen, und seine ersten Bilder bedeuteten für Deutschland eine Offenbarung. Mit der Abwendung vom rein Gegenständlichen, Geographischen und dem Hindrängen auf die Schilderung der heimischen Natur in den intimen Reizen der Licht- und Luftstimmung ging nothwendig eine wachsende künstlerische Vertiefung Hand in Hand. Einfache Partien aus der Umgebung von München, Schleissheim und Dachau, bei Mondschein, Regen oder Abendstimmung, im Frühjahr oder Herbst waren seine liebsten Motive. Die Strahlen der untergehenden Sonne spiegeln sich in braunen, von Bäumen umgebenen Sümpfen, oder das Abendlicht glänzt auf Schnee und Eis, oder das Licht der Mittagssonne kämpft mit dem Staub der Landstrasse, durch die behaglich eine Schafheerde schreitet. Der Schweizer *Adolf Stäbli* setzte sich am Starnberger- und Ammersee fest, deren mächtige Baumgruppen mit ihren majestätisch ernsten Silhouetten ihn besonders anzogen. Sein Landsmann, der verstorbene *Otto Fröhlicher,* der seine entscheidenden Eindrücke durch Théodore Rousseau erhielt, malte in der Umgegend von Dachau und Peissenberg weite Ebenen bei trüber Regenstimmung, knorrige Eichen, die gespenstisch zum Himmel starren, und hat, mittelmässig und falsch in seinen Atelierbildern, männlich kräftige Studien hinterlassen, aus denen köstlicher Waldesduft erfrischend entgegenweht. *Josef Wenglein* zeigte das breite flache, versandete Bett der Isar bei Toelz, den Kampf der Sonne mit den aus Wiesen und Mooren aufsteigenden Wasserdünsten, die waldigen Hügelrücken, die das Flussbett begrenzen, und die zarten Silhouetten des oberbayerischen Gebirges, die in flimmerndem Silberduft in der Ferne auftauchen. Der arme lebendig begrabene *Louis Neubert* liebte die Lyrik der Oede: schweigsame Küsten, wo ermüdete Wellen sich zur Ruhe legen, schwarze Herbstnächte, wenn die dunkeln Weiden schlafen und rauschende Wogen ihnen das Schlummerlied singen.

Digitized by Google

Carl Heffner fand in der weichen Parknatur Englands ansprechende Motive: stille Landsitze, die traulich, unter Bäumen versteckt, träumen und einsame Weiher, in denen träg hinziehende Wolken sich spiegeln. Allein weder Lier selbst in seinen spätern Jahren noch einer seiner Nachfolger besass die Achtung vor der Natur, die nöthig gewesen wäre, um aus den Lehren der Fontainebleauer den vollen Gewinn zu ziehen. Nur Anfangs, beim ersten Bekanntwerden des Paysage intime, erfrischte man sich an dem neuen Quell. Die späteren zeigen ihn sehr versetzt mit unpassenden Gewürzen. Zur Zeit, als der altmeisterliche Galerieton die Figurenmaleri beherrschte, ward auch die Landschaft diesem Einfluss unterthan. Liers warmes goldiges Licht wurde in der Münchener Schule zur Formel. Auf die schöne Vedute folgte der schöne Ton. Man betrachtete die Natur noch immer zu Gunsten vorgefasster Stimmungen, wodurch die schlichte Naturpoesie der Franzosen allmählich in ihr Gegentheil verkehrt wurde.

So lagen die Dinge, als in Paris die Impressionisten den Ruf nach Licht und Sonne erschallen liessen und durch die imposante Betheiligung der Franzosen an der Münchener Ausstellung 1879 von diesen Neuerungen genauere Kunde ward. Nachdem 1869 Courbet am deutschen Kunsthimmel aufgegangen, wiesen die Aussteller von 1879 auf den Weg, der von Courbet zu Millet, zu Manet und Bastien-Lepage führte.

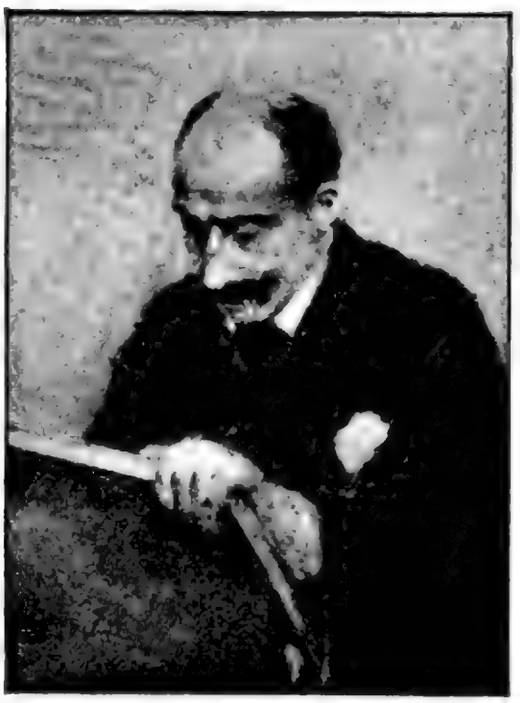
Bald darauf merkte man eine gewisse Veränderung in den deutschen Ausstellungen. Zwischen den grossen Historien, altmeisterlichen Kostümstücken und veralteten Genrescenen hingen hier und dort sehr bescheidene Bilder, die von keinen Staatsactionen und amüsanten Schwänken erzählten, sondern Einfaches, Unscheinbares, unmittelbar Beobachtetes darstellten. Sie schilderten den Menschen bei der Arbeit: Hirten, Bauern, Schuhmacher, Netzeflickerinnen, Segelnäher und Drahtbinder, sie schilderten ihn bei der Erholung im Biergarten oder bei der gezwungenen Unthätigkeit des Alters. Die dargestellten Personen agirten nicht mit dem Publikum, wie auf früheren Genrebildern, sondern gingen still in der Sache auf. Alles war getilgt, was an die Beziehung zwischen Modell und Künstler, zwischen Figur und Ausstellungsbesucher erinnern konnte. Aber auch das Leblose, Versteinerte, das den Erzeugnissen des Realismus anhaftete, war gewichen. Kraftvoll wehte der Wind um die Figuren; nicht nur Bauern und Bauernkittel sah man, sondern glaubte Land-, Wald- und Erdgeruch zu athmen. Wie das moderne Drama

Digitized by Google

gleichzeitig mit allen zu Gebote stehenden Mitteln die Träger der Handlung in der Abhängigkeit von ihrer physischen und moralischen Umgebung, von der wirklichen und sittlichen Atmosphäre darzustellen suchte, so war auch für die Malerei die Atmosphäre — Luft und Licht — das wichtigste Studienfeld geworden. Dazwischen tauchten kleine Landschaften auf, das Unscheinbarste, was man malen konnte: eintönige Ebenen, das arme flache Land, Gemüsegärten und Krautäcker, geradlinige, in breiten Streifen gezogene Tulpenbeete: besonders oft bemerkte man die eigenthümlich schillernden, blaurothen Töne des Kohlkopfes. Wie die Figurenmalerei es verschmähte, noch durch Geschichten und Pointen das Interesse des für Kunst Unempfänglichen zu erregen, so verschmähten die Landschafter, durch Vorführung der Touristennatur ein topographisches Interesse zu erwecken oder durch falsche Stimmung für ihre Bilder Stimmung zu machen. Sie gaben mit gebundenen Händen pietätvoll der Natur sich hin, wollten das Auge nur hinlenken auf jene seelenvollen atmosphärischen Reize, die über stillen, unberührten Winkeln ruhen. Die deutsche Malerei war idealer und geschmackvoller geworden, indem sie nicht mehr direct für den Käufer arbeitete; sie war, obwohl sie nur mit Mühseligen und Beladenen, Kartoffel- oder Kohlfeldern sich beschäftigte, exclusiver und vornehmer geworden, indem sie nur leise, discrete Töne anschlug und keine Rücksicht auf die nahm, die diese Töne nicht hören konnten.

In der That war der Kampf, der in Deutschland zu bestehen war, ein fast noch schwererer als in Frankreich. Man hatte seit Oswald Achenbach und Eduard Grützner so viele Ansichten vom Vesuv und vom Golf von Neapel, so viele humoristische Episoden gesehen, dass man nach diesen Galalandschaften und lachenden Gesichtern einfache Gegenden und ernste Menschen sich kaum mehr vorstellen konnte. Die Unerbittlichkeit des Naturstudiums empörte die Augen, die die Natur nur noch »hergerichtet« vertragen konnten. Die frische Wiedergabe eigener Natureindrücke wirkte brutal gegenüber jener glänzenderen Malerei, die die fertige Formen- und Farbensprache der Alten geschickt als Ausdrucksmittel für ihre Zwecke benutzte. Das liebevolle Suchen nach den Tonwerthen unter Verzicht auf jeden erzählenden Inhalt wurde für geistlos gehalten, weil das Stoffinteresse, das roheste, das sich zur Kunst in Beziehung setzt, noch immer den Sinn für eigentliche Malerei schwer aufkommen liess.

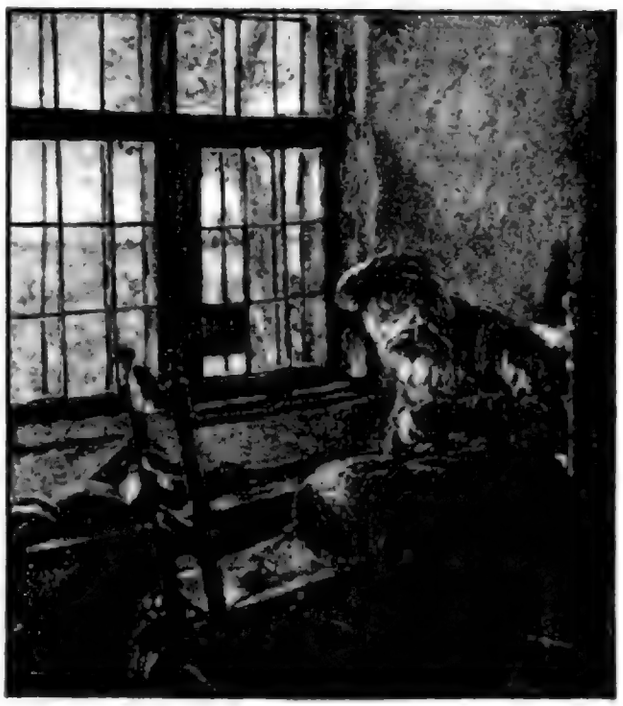
Digitized by Google



Max Liebermann.

Desto mehr sah sich die Kunstwissenschaft, die sich bisher der modernen Kunst gegenüber fast immer ablehnend hatte verhalten müssen, diesmal veranlasst, vom ersten Tag an Wesen und Geschichte der künstlerischen Opposition mit Interesse zu verfolgen. Denn sie musste feststellen, dass deren Programm der herrschenden Kunst gerade jene Elemente als kunstgiltige bestritt, durch die sie von der alten sich fundamental unterschied. Die neue Kunst erweckte Vertrauen, weil sie nicht mehr einen Stil aus andern Stilen sich formte, sondern wie jede echte Kunst Spiegel und Chronik ihres eigenen Zeitalters sein wollte. Sie erweckte Vertrauen, weil sie nach einer langen Periode erzählender Zwitterkunst echte Gebilde der Malerei hinstellte, die keines interessanten Katalogtitels bedurften, sondern in sich selbst die Berechtigung ihres Daseins trugen. Ja, obwohl die Wurzeln des neuen Baumes in Frankreich lagen, schien es fast, als wollte die deutsche Malerei, nachdem sie so lange romanisch geradebrecht, mit moderner Farbenfeinheit da wieder einsetzen, wo Dürer und die Kleinmeister aufgehört. Es eröffnete sich für den Rückwärtsschauenden eine Perspective, die von der Gegenwart eine Brücke schlug zu jener alten, vorwärtsstrebenden deutsch-holländisch-englischen Kunst, die im 16., 17. und 18. Jahrhundert dem romanischen Eklecticismus entgegentrat. Die feinsinnigsten Geister der Kunstwissenschaft, die bisher von aller modernen Kunst skeptisch sich ferngehalten, fingen an, für die neuen Ideen einzutreten. Ihnen schloss eine ganze Anzahl Jüngerer sich an. 1888, zwanzig Jahre, nachdem Manet jene folgenreiche Separatausstellung bei Durand-Ruel veranstaltet — war die »Neue Kunst«, der bis dahin selbst in München die Thüren des Kunstvereins verschlossen waren, triumphirend im Glaspalast eingezogen, und ich begann damals meine Berichte über die grosse internationale Ausstellung mit der Aufschrift: »*Max Liebermann*«.

Digitized by Google



Liebermann: Die Näherin.

auch nicht bedauern, dass das Werk Liebermanns einziger Versuch in der Bibelmalerei geblieben. Noch im selben Jahre hatte er sich — und für immer — wieder gefunden: er malte die »Kleinkinderstube in Amsterdam«, und 1881 das Altmännerhaus, das im Pariser Salon eine Medaille erhielt. In einem lauschigen Garten sitzen stille bedächtige Männer im Sonnenschein unter den Bäumen, behaglich träumend, in Erinnerungen versunken. Man meint, der Maler habe selbst mit ihnen gelebt und sitze auch gern auf der Bank, wenn die Blätter säuseln und die Sonnenstrahlen flimmern. Keinen hat er verschönert, aber auch kein geistreiches Epigramm auf ihre Dummheit gemacht, sondern alle gemalt, als gehöre er selbst zu ihnen, ohne etwas Besseres, Höheres zu bedeuten. Millets Geist schritt zum ersten Mal über Deutschlands Boden.

Nun entstanden rasch hintereinander die Schusterwerkstätte, die »Bleiche« und das »Bierconcert in München«. Durch diese Bilder festigte sich sein Ruf in Paris. Er wurde Mitglied des Cercle des XV«, an dessen Spitze Alfred Stevens und Bastien-Lepage standen, und stellte seitdem alljährlich im Salon Petit aus, zu einer Zeit, als ihm die deutschen Ausstellungen noch theilweise verschlossen waren. 1884 liess er wieder in Berlin sich nieder, wo er seitdem, vom übrigen Kunstleben ziemlich abgeschlossen, seinen Wohnsitz hat, wenn er nicht in Holland sich aufhält. Denn dieses Land mit seinem weichen, die Gegensätze versöhnenden Nebel, ist für Liebermann eine zweite Heimath geworden; er hat es lieb gewonnen und verbringt jeden Sommer in Zantvoort, dem kleinen Dorf in der Nähe Hilversums, wo auch Israels die Erneuerung seiner Kunstanschauungen erlebte. Hier setzt er sich vor die Natur, um sie in ihrer elementaren Einfachheit zu studiren, ihren Erdgeruch in Farben umzuwerthen. Hier malt er nicht wie Andreas Achen-

Digitized by Google

Oelmaler durchaus nicht, was man einen geschickten Techniker nennt. Man wird von seinen Bildern nie sagen: welche Geschicklichkeit, sondern immer nur: welche Anschauung. Gleich Millet ringt er mit der Farbe. Es fehlt seinen Werken das Leichte. Sie sind manchmal linkisch und mühsam, herb und ungeschlacht, gequält und ölig. Besonders störend macht sich das fühlbar in den kleineren vielfigurigen Bildern, wie die »Gedächtnissfeier für Kaiser Friedrich im Walde bei Kösen«, die »holländische Marktscene 1891«, das »Münchener Bierconcert« und anderen, in denen er auf Menzels Gebiet übergriff. Obwohl als Mensch ein geistsprühender Plauderer, eine nervöse bewegliche Natur, erreicht er in solchen Werken, in denen er das bunte Treiben einer bewegten Menge und das tänzelnde Spiel der durch Laubwerk rieselnden Sonnenstrahlen zu malen versucht, doch nie das Prickelnde, Sprühende, das Menzel eigen. Eine gewisse Plumpheit und ungefüge Schwere steht im Widerspruch mit der beweglichen Natur der geschilderten Dinge.

Liebermanns vorstechender Charakterzug ist nicht malerische Pikanterie, sondern monumentale Grosszügigkeit, ein Zug in's Epische, das Streben, das Geschaute in grosse Formen zusammenzufassen. So wie er selbst einmal schreibt: Nicht das sogenannte Malerische ist's, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Grösse aufzufassen — das Einfachste und das Schwerste«. Aus diesem Grunde sind im Allgemeinen auch seine Interieurbilder wenig glücklich. Statt subtil und stimmungsvoll zu sein, wirken sie oft derb, leblos und kreidig. Es ist, als fühle seine breite Technik sich eingeengt im geschlossenen Raum. Am freiesten wirkt er, wenn er die mächtigen Akkorde gross geschener, einfacher Landschaften erklingen lässt, aus denen die Silhouetten einzelner Arbeiter aufragen. Wo bei Menzel ein Sammelsurium, ist dann bei Liebermann ein gewaltiger Natureindruck, eine edle Einfachheit. Diese nüchternen Flächen, die in weiter Ferne den Horizont berühren, und diese Figuren, die mit so staunenerregender Natürlichkeit im Raume stehen — das ist echte »grosse Kunst«, monumental in der Wirkung. Und dieses Millet'sche Raumgefühl kommt in seinen Zeichnungen und Pastellen noch weit elementarer zur Geltung. In Oelbildern schwer und mühsam, erreicht er hier eine erstaunliche Weichheit des Lichtes; die Gestalten lösen sich körperhaft los, leichte Luft füllt den Raum und gibt dem Auge die Vision unendlicher Ferne. Seine Radirungen, — bis jetzt etwa zwanzig — haben nur in

Digitized by Google

Gœthe vor 100 Jahren nach Ablauf der »Sturm- und Drangperiode« feststellte, »dass man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigeren Inhalt erreicht hatte und keinen Gegenstand der breiten Natur als unkünstlerisch mehr ausschloss«. Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe sind überall. »Die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie«.

Während Liebermann von Anfang an derselbe war, hat *Skarbina*, der zweite in Berlin lebende Vertreter der neuen Kunst, sehr viele Wandlungen durchgemacht. Einige Monate vor Liebermann — am 24. Februar 1849 in Berlin geboren, begann er mit Bildern aus dem Leben des grossen Friedrich, in denen er streng den von Menzel eingeschlagenen Weg weiter ging. 1878 entsetzte er durch sein »Erwachen eines Scheintodten«, ein mit grossem anatomischen Können gemaltes Spektakelstück, und lenkte 1885 in Paris über Kostümmalerei und rohen Naturalismus frisch in den Impressionismus hinein. Es entstanden dort viele grössere und kleinere Bilder, die das Leben auf den Boulevards schilderten, Blicke auf Paris vom Atelier aus, Scenen aus dem Leben hinter den Coulissen u. dgl. Er malte die kokette Grazie der Pariserin wie die Schwerfälligkeit normannischer Bäuerinnen, Schornsteinfeger, die von der Arbeit kommen, Balleteusen, die sich ankleiden, oder alte Blousenmänner, die mit Tragkorb und Holzschuhen an ihr Tagwerk gehen. Die ältern Bilder waren noch ölig, aber in den spätern (Fischauction in Blankenberge, Seemanns Leid u. dgl.) gelang es ihm meisterhaft, den silberig duftigen Ton der Atmosphäre zu fassen. Dann als die französische Malerei vom Pleinair in das Studium künstlicher Lichteffekte einlenkte, ging auch Skarbina zu schwierigeren Beleuchtungsaufgaben über. Namentlich die originellen Zwielichtstudien, mit denen Besnard seit einigen Jahren Aufsehen erregte, veranlassten ihn zu entzückenden kleinen Bildern, in denen er die Wirkung farbig beschirmter Lampen mit feiner malerischer Empfindung festhielt. Auch die Aquarelltechnik, die besser als das langsam reifende Oelbild den Eindruck bunter, wechselnder Stimmungen wiederzugeben gestattet, hat er sich zu gefügigem Ausdrucksmittel gemacht.

Skarbina ist vielseitig wie das moderne Leben — einer der Virtuosen, die die grossstädtische Kultur erzeugt. Seine Werke haben vielleicht weniger Persönliches, weniger innerliche Ueberzeugungskraft als die Liebermanns — man hat das Gefühl, dass er, wenn morgen etwas Entgegengesetztes actuell würde, auch in diesem neuen Strome

Digitized by Google

Figure 1.1

Jahren geschaffen, nicht besser, nicht schlechter. Und die Jungen haben noch immer die »Furcht vor gemalten dummen Streichen«, die Immermann einst als Kennzeichen der Schule hervorhob. *Arthur Kampf, Ed. Kämpffer, Ol. Jernberg* und ein paar junge Landschafter erregten auf den letzten Ausstellungen besondere Aufmerksamkeit.

Stuttgart besitzt in *Otto Reiniger* einen kräftigen Landschafter, der mit Vorliebe grosse Ackerfelder malt und an sachlicher Einfachheit der Technik wohl das äusserste auf diesem Gebiet Mögliche leistet; in *Robert Haug* einen beliebten Soldatenschilderer, der solides Können mit einem bürgerlich schlichten Erzählertalent vereint.

In Hamburg lebt, von Wenigen gekannt, als einer der feinsten Landschafter und Thiermaler der Gegenwart *Thomas Herbst*, der die idyllischen Winkel der alten Hansestadt, die grünen Wiesen bei Blankenese mit zarter Versenkung und stimmungsvoller Delicatesse schildert.

Karlsruhe trat in den 80er Jahren überraschend frisch auf. *Gustav Schoenleber*, ein Schüler Liers, malte in Holland jene feinen Reize der Flachlandschaft, die schon vor 300 Jahren den Sinn der niederländischen Maler weckten. Stille Flüsschen, die ein leiser Windhauch kräuselt, schleichen durch fruchtbare Ebenen. Kirchthürme ragen in den gelben Abendhimmel. Feuchter Dunst durchzittert die Atmosphäre und umwebt die alten rothen und grauen Dächer. *Hermann Baisch*, der eine Zeit lang in Paris bei Rousseau arbeitete, fand auf dem flachen Land der Nordsee und den weiten Ebenen der niederländischen Küstenstriche glückliche Motive. In fetten Weidetriften, aus denen hie und da eine Baumgruppe oder eine Windmühle aufragt, bewegen sich grasende Rinderheerden, Hirten, die auf ihren Stab gestützt dastehen, oder Kuhmägde, die zum Melken auf die Weide hinauskommen. Der Himmel ist bewölkt, feuchter Seedunst hängt in den grau-grünen Baumwipfeln. *Kallmorgen*, durch Schoenleber und Baisch angeregt, pflegt seine Landschaften durch dramatisch zugespitzte Genrescenen zu beleben. Ein Geschirrmarkt wird durch das Scheuwerden eines Pferdes in Aufregung versetzt, ein Feuerreiter erscheint in einem Schwarzwälder Dorf. Oder eine Ueberschwemmung hat den Ort heimgesucht. Zertrümmerte Zäune, verschlammte Gärten und Gemüsebeete tauchen aus dem zurückweichenden Wasser auf. Frauen und Kinder, von feuchtem Frühlingswind umweht, stehen in stumpfer Verzweiflung dabei. — Aber wo keine thatenlustige Jugend hinterherstürmt, fehlt

Digitized by Google

Aecker vor Sonnenaufgang mit Feldarbeitern, die an ihr Tagewerk gehen oder silberige Winterlandschaften mit krystallfrischem Schnee, weissen Schafheerden, beeisten Bäumen und glitzernden Sonnenstrahlen, die in blauen Lichtwellen über die diamantene Eisschicht fluthen.

Sehr feinsinnig, ehrlich und stimmungsvoll, mit männlicher Zartheit empfunden, ist Alles, was *Arthur Langhammer* schafft. In *Leo Samberger* scheint — mit weniger Pikanterie und herberer Grösse — der Münchener Schule ein neuer Lenbach zu erstehen. *Walter Firle* hatte mit einer Reihe fleissiger Bilder Erfolg, in denen er den Führern als geschickter Anempfinder folgte. *Hans v. Bartels* ist ein flotter Aquarellist, der das malerisch reizvolle Leben der nordischen Meereswelt, die schillernde Wasserfläche mit der darüberliegenden feuchten Atmosphäre, das rastlose Menschengewimmel des Hamburger Hafens und das Innere qualmiger Fischerkneipen mit fast allzu grosser Routine schildert. *Wilhelm Keller-Reutlingen* versteht den Reiz der Flachlandschaft mit ihren subtilen Farbenabstufungen und der ganzen Lichtfülle des gewaltigen Himmelsgewölbes meisterhaft wiederzugeben. Namentlich die Dachauer Ebene regte ihn zu schönen Sommerlandschaften an. G. Ankarcrona, Martin Aster, Fritz Baer, Benno Becker, E. Becker-Gundahl, Peter Behrens, Tina Blau, Jos. Block, H. Borchardt, B. Buttersack, Louis Corinth, Al. Delug, Otto Eckmann, H. Eichfeld, Otto Engel, Al. Erdtelt, Fr. Fehr, Georg Flad, Heinz Heim, Th. Th. Heine, Hub. v. Heyden, O. Hierl Deronco, Ad. Hoelzel, Theod. Hummel, H. König, E. Kubierschky, M. Kuschel, R. Lipps, G. v. Maffei, P. P. Müller, Herm. Neuhaus, Ernst Opler, Geza Peske, F. Rabending, W. Räuber, M. v. Schmaedel, L. Schoenchen, Paul Schroeter, Alf. v. Schroedter, F. Strobentz, O. Ubbelohde, W. Velten, C. Vinnen, C. Voss sind weitere Namen von Malern, die, wenn sie in einer an Künstlern weniger reichen Stadt als München arbeiteten, zu eingehenderer Betrachtung auffordern würden. Und diesen Vielen reiht noch eine ganze Reihe junger Talente sich an — zu sehr im Werden begriffen, als dass sie den Historiker beschäftigen könnten, aber desto wichtiger für den Kunstfreund, dem die artistische Bedeutung Münchens am Herzen liegt — denn in der Kunst, wenn man nur aufrichtig ist, sind einmal die Jungen die Hauptsache, weil sie allein die Zukunft versichern, ohne welche die Vergangenheit bald stirbt.

Dass auch die Illustration unter dem Einfluss des in die Malerei gekommenen ernsten Naturstudiums einen neuen Aufschwung nahm,

Digitized by Google

belegen die »Fliegenden Blätter« zur Genüge. Auch hier wurde, was früher noch schemenhaft oder outrirt war, fein, discret und lebendig. Geistreiche Lustspiele sind an die Stelle der burlesken Volkspossen, lebensprühende Strassen- oder Salonstudien an die Stelle der komischen Einzelfiguren getreten. *René Reinicke* besonders und *Hermann Schlittgen* bezeichnen das erreichbar äusserste Extrem moderner Carricatur im Vergleich zu dem stereotyp Verzerrten früherer Epochen. Das ganze Gebiet eleganten Treibens in den Strassen und Salons, in Civil oder Uniform, in Balltoillette oder Balletröcken, wissen sie mit zielbewusst scharfen Strichen zu umschreiben. Jede Linie sitzt, jedes ihrer Blätter ist eine geistreiche Causerie, frisch, leicht und prickelnd. Doch auch Hengeler, Fritz Wahle u. A. geben reizvolle, mit erstaunlicher Technik ausgearbeitete Bilder, aus denen spätere Generationen über die Physiognomie des Jahrhundertendes ebensoviel entnehmen werden, als dem heutigen Geschlecht die feinen Rococomeister über die Cultur des 18. Jahrhunderts erzählen. Franz Stuck, der so glänzend emporgestiegene, führt aus dieser wirklichkeitsfrohen Kunst in die letzte Phase der Modernität, zum Neuidealismus hinüber.

Digitized by Google

XLVI.

Das Wesen des Neuidealismus.

KÜNSTLER, du bist Priester: die Kunst ist das grosse Mysterium, und wenn dein Bemühen zu einem Meisterwerk führt, so steigt ein Strahl des Göttlichen wie auf einen Altar herab. O wahrhafte Gegenwart der Gottheit, die du uns entgegenleuchtest aus den erhabenen Namen: Vinci, Michel-Angelo, Beethoven, Wagner.

Künstler, du bist König: die Kunst ist das wahre Königreich. Wenn deine Hand eine vollkommene Linie geschrieben, steigen die Cherubime selbst vom Himmel und sehen sich darin wie in einem Spiegel.

Durchgeistigte Zeichnung, seelenvolle Linie, gefühlte Form, du gibst unsern Träumen Körper: Samothrake und Sanct Johannes, Sixtina und Cenacolo, Parsifal, Neunte Symphonie, Notre-Dame.

Künstler, du bist Magier: die Kunst ist das grosse Wunder und beweist unsere Unsterblichkeit. Wer zweifelt noch? Giotto hat die Wundmale des heil. Franz berührt, die Jungfrau erschien dem Fra Angelico, und Rembrandt hat die Auferweckung des Lazarus bewiesen. Absolute Widerlegung aller pedantischen Spitzfindigkeiten: Man zweifelt an Moses, da kommt Michelangelo, man verkennt Jesus, da kommt Leonardo. Man profanirt Alles, aber die unveränderliche heilige Kunst fährt fort zu beten. O unsagbare, hochheitere Erhabenheit, immer leuchtender heiliger Graal, Monstranz und Reliquie, unbesiegtes Banner, allmächtige Kunst, Kunst-Gott, ich verehre dich auf den Knieen, du letzter Strahl von oben, der auf unsere Fäulniss fällt. Stumpfsinnige Könige, die ihre Kronen verloren, enden auf dem Pflaster der Städte, wo ihr Stamm einst geherrscht. Ein verdummter Adel lebt nur noch im Pferdestall, meineidige Priester beschmutzen ihr Kleid. Alles ist im Wanken, Alles zu Ende, die Décadence klafft und macht den Felsen zittern, auf dem Jesus seine Kirche erbaute. Weine, Gregor VII., gigantischer Papst, du, der Alles gerettet hätte, weine im Himmel über deine der

Digitized by Google

Finsterniss verfallene Kirche, und du, alter Dante, erhebe dich von deinem Ruhmesthron, katholischer Homer, und mische deinen Zorn mit der Trostlosigkeit Buonarottis. Doch seht — ein Strahl erscheint vom heiligen Licht, ein bleicher Glanz verbreitet sich .... o Wunder über Wunder — eine Rose erhebt sich, öffnet gross ihren Kelch und umschlingt mit ihren Blättern das heilige Kreuz .... das Kreuz erstrahlt in himmlischem Glanz, Jesus hat die Welt nicht verflucht, er nimmt die Anbetung der Kunst entgegen. Die Magier waren die Ersten, die zum göttlichen Meister pilgerten, die Magier werden als die Letzten seine Kinder sein. Der hehre Enthusiasmus des Künstlers überlebt die erloschene Frömmigkeit von einst. Elende Moderne, haltet ein in euerm Lauf zum Nirwana, fallt nieder unter dem Gewicht eurer Sünden, eure Gotteslästerungen werden den Glauben nie tödten. Ihr könnt die Kirchen schliessen — doch die Museen? Der Louvre wird die Messe lesen, wenn Notre-Dame profanirt ist. Ja, Strauss hat geleugnet, aber Parsifal beweist, und der Erzengel Fra Angelicos übertönt mit seiner erhabenen Stimme das gottlose Weibergewäsch Ernest Renans.

Die Menschheit, o Heiland, wird immer zu deiner Messe gehen, wenn die Priester Bach, Beethoven, Palestrina sind. Elende Moderne, ihr werdet nie siegen, der heilige Georg tödtet immer von Neuem das Ungethüm, und das Genie, das Schöne wird immer Gott sein. Brüder in der Kunst, ich lasse den Kriegsruf erschallen, bilden wir eine heilige Schaar zur Rettung der Idealität. Wir sind Wenige gegen Alle, doch die Engel kämpfen mit uns. Wir haben keinen Führer, aber die alten Meister leiten uns dem Paradies entgegen.

So lauteten die Worte, die Sar Joseph Péladan im Frühling 1892 dem Katalog der »Rosen + Kreuzer«-Ausstellung in Paris voranschickte, der übrigens nicht »Catalogue«, sondern »Geste esthétique« betitelt war und das Motto »Non nobis Domine, sed nominis tui gloriae soli. Amen« an der Spitze trug. Die Aussteller selbst nannten sich Magier oder Aestheten und waren nebenbei noch mittelalterliche Katholiken, die die gothische Rose als ihr Sinnbild gewählt und den Rosenkranzorden neu in's Leben gerufen hatten. Sie malten, hielten sich aber auch für Musiker, und Nachts um die zwölfte Stunde trieben sie Geisterbeschwörung. Der grossen Menge gegenüber gaben sie sich als Hierophanten und porträtirten sich im Katalog als chaldäische Magier in kabbalistischen Studien. Um vor allem Volk ihre Frömmigkeit zu zeigen, liessen sie am Eröffnungstag ihres Salons eine Messe

Digitized by Google

für dessen Gedeihen lesen und hatten sich dazu auf der Orgel die Abendmahlsmusik aus »Parsifal« bestellt. Als der letzte Ton der Orgel verstummt war, zogen sie die Rosen, die sie am Firnisstag im Knopfloch getragen, plötzlich aus dem Busen und kreuzten sie in der Luft mit Dolchen, zur nicht geringen Verblüffung der Arbeiter und bescheidenen Hausfrauen, die der Frühmesse in Notre-Dame beiwohnten. Ihre Gebete hatten Erfolg. Am Eröffnungstag, dem 10. März 1892, nahm das Lokal des Kunsthändlers Durand-Ruel trotz des sehr hohen Eintrittspreises über 11,000 Neugierige auf. Der grosse Magier Péladan, ein Mann mit bleichen Zügen, schwarzem Bart und langfluthenden schwarzen Haaren, machte, von phantastisch schwarzem Atlascostüm umflossen, zur Erheiterung der Besucher die Honneurs des Hauses. Das Programm der Rosen + Kreuzer war: Alles Zeitgenössische, jede Darstellung, welche die todte Natur, unbelebte Landschaft, Thiere oder Pflanzen oder »sonstigen Unsinn« zum Gegenstand hätte, desgleichen alles Realistische, und wäre es technisch noch so vollkommen, das Porträt selbst, soweit es nicht an den »Stil heranreiche«, solle von der Darstellung ausgeschlossen sein. »Denn nichts ist Technik. Alles ist der Gehalt, der Gedanke, der Stil.« Es gelte, Alles zu malen, was an Mythen die Welt Schönes gesehen, und dieses Mythenhafte mit der unserm Geschlecht eigenthümlichen Zartheit bis zum Mysticismus zu durchdringen. Nur solche Werke könnten die Anzahl unserer Gefühle bereichern, uns Sensationen geben, die wir sonst nicht erhalten. Unter den ausgestellten Arbeiten waren Bilder, die eher an die Kunst der alten Assyrer als an die des modernen Paris erinnerten, so unbeholfen kindlich in Linien und Farben, so archaistisch, chaldäisch, metaphysisch. Der Eine hatte einen Seelenflug, der Andere einen »anästhesischen Schlaf«, der Dritte den Engel des Rosenkranzes, der Vierte eine in Ekstase versunkene Kommunikantin gemalt; ein Schweizer, Trachsel, stellte in einer Reihe von Aquarellen die Gefühle und Leidenschaften einer Menschheit dar, die »an Intensität ihrer Empfindungen über die unsrige hinausgeht.« An den Abenden erklangen aus unsichtbarer Tiefe Chöre aus Wagners »Parsifal« und Fugen von Sebastian Bach. Später kam eine Messe von Palestrina und eine »pastorale Chaldéenne« zur Aufführung. Archaistische Recensionen erschienen. Der Sternensohn, »Wagnerianische Komödie in drei Acten von Sar Péladan«, wurde vorgeführt. Ad rosam per Crucem, ad Crucem per rosam, in ea, in eis gemmatus resurgam.

Digitized by Google

Mag diese Ausstellung nun immerhin eine bizarre Geschmacksverirrung reklamesüchtiger Debutanten gewesen sein, im Kern ihrer Erscheinung bildete sie den Ausfluss einer bedeutsamen Geistesrichtung, deren ernste Symptome sich schon seit mehreren Jahren bemerkbar machten. Sie bestätigte, indem sie in's Paradoxe ging, gleichsam officiell den Uebergang der Kunst vom Realismus in's Transscendentale, das Einlenken in jene aristokratisch idealistische Strömung, die die Literatur längst vorher überfluthet hatte.

Der Realismus war ein Kind jener Periode gewesen, die auch die Philosophie Comtes entstehen sah. Das Heer seiner Bannerträger war ein positives, nüchternes, episch nicht lyrisch gestimmtes Geschlecht. Von allen Gebieten des Geisteslebens waren die blühendsten diejenigen, die am meisten mit klarem Auge auskamen und am wenigsten vom Gefühl zu fordern hatten. Wie mit Augier, Dumas und Sardou die Analyse der modernen Sitten das Theater beherrschte, so kehrte der Roman, nachdem er für die Romantiker ein Vorwand für lyrische Ergüsse und farbenglühende Schilderungen gewesen, unter den Händen Balzacs, Flauberts und Zolas zu seiner wirklichen Rolle, der Sittenmalerei, zurück. Es erstand in Frankreich die wunderbarste Plejade von Bildhauern, die seit der Renaissance erschienen. Der Positivismus in Kritik und Wissenschaft entfaltete stolzer als je sein Banner: Comte, Littré, Taine, Sainte-Beuve waren thätig. Alle metaphysischen Beschäftigungen waren als unwissenschaftlich zurückgedrängt. Der Mythologie und Religion gegenüber griff man mit Offenbach und Renan zur Parodie und Skepsis. Auch keine Leidenschaften kannte man mehr. Taine und Zola verschanzen sich hinter einer Mauer von Objectivität und verstatten selten einen Einblick in ihr Inneres. Der Mensch ist ihnen ein Product wie jedes andere Ding und hat als solches das Recht so zu sein wie er ist. Die Wissenschaft sollte die Moral, die Menschenliebe, die Religion ersetzen. Und wie die Wissenschaft leidenschaftslos der Natur gegenübersteht, will die Malerei, ebenso leidenschaftslos, sie mit den Augen erobern.

Wohin man in den Ausstellungen blickte, überall pulsirte das frische Leben der eigenen Zeit, das allmählich in allen seinen Phasen zum weiten Beobachtungsfeld des Künstlers geworden. An die Stelle künstlicher Wiederbelebungsversuche vergangener Culturperioden ist allenthalben die Schilderung des modernen Menschen getreten. Nach einer langen Periode der Weltentfremdung kehrte die Malerei endlich

Digitized by Google

zu ihrer Hauptaufgabe zurück, der Nachwelt ein Abbild ihrer eigenen Zeit zu hinterlassen.

Ebenso wichtig wie dies culturgeschichtliche war das rein künstlerische Ergebniss. Mit einem Verfallzeit-Idealismus, der, ohne an die Alten sich anzulehnen, nicht stehen konnte, hatte die Kunst des 19. Jahrhunderts begonnen. Die Werke beruhten in der Mehrzahl auf dem Fundament der von den Griechen und Cinquecentisten festgestellten kanonischen Formen. Indem der Realismus sich in Gegensatz zu diesem Imitirten und Eklektischen stellte, brach er nach einer Periode äusserlicher Nachahmung einer neuen selbständigen Naturanschauung Bahn. Das Epigonenthum, die Herrschaft des Schemas wurde überwunden und damit die Basis für eine neue Renaissance geschaffen, denn jede selbständige Kunstepoche hat noch mit der Abschrift der Natur, mit treuester Wiedergabe des Wirklichen begonnen.

Gleichwohl konnte der Realismus nicht der Ausdruck für das gesammte Wesen der Gegenwart bleiben. So viel »menschliche Documente« die Zola-Schule geschaffen hatte, so schilderte sie doch nur einen Theil des modernen Lebens; seine Trockenheit und Poesielosigkeit, seinen Kampf um's Dasein, seine Massenherrschaft, seinen rauhen, plebejischen Athem und seine breite, ungezwungene Geberde. Zolas Menschen waren Dutzendmenschen, geistige Proletarier; für die feinen Widersprüche und seltsamen Seelenzustände überlegener Persönlichkeiten, für die Darstellung complicirten Gedankenlebens fehlte ihm der Blick. Und auch das Ziel der Maler, die parallel mit ihm gingen, war ausschliesslich die äussere Wahrheit, die Wirklichkeit. Diese in ihrer derben Nacktheit oder ihrer vornehmen Eleganz, so wie sie ist, ohne Beschönigung und Zuthat auf die Leinwand zu bringen, war ihre Absicht. Sie waren Positivisten, die alle Geschehnisse und Bewegungen des Lebens genau buchten. Wir erhielten von ihnen sehr viele Documente über das Leben der Bauern, der Gewerbetreibenden, die öffentlichen Vergnügungen, die Gesellschaft und die Familie. Es wurde mit einer Ausführlichkeit, die nichts abschreckte, erzählt, wie man fischt und dinirt, was man während des Landaufenthaltes in der Sonne treibt, wie man Concerte besucht, auf Hochzeiten und Carnevalsvergnügungen, im Atelier und Salon sich benimmt. Wir sahen die Pariserin im Theater, die Pariserin, die zur Soirée fährt, die Pariserin, die von der Soirée zurückkommt, die Pariserin, wie sie über eine Brücke geht, die Pariserin mit dem

Digitized by Google

Sonnenschirm, die Pariserin mit dem Blumenbouquet. Und wir waren schliesslich über Alles sehr wohl informirt.

Doch brachten diese Bilder auch das Innenleben des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck, die geheimen Schmerzen und Hoffnungen, die unsere haltlose Zeit bewegen? Nicht nur der ganze Zuschnitt des äusseren Daseins hat sich seit den Tagen der alten Meister geändert. Wir haben neue Gefühle entdeckt, wie die Wissenschaft neue Farben entdeckte, haben tausend unbekannte Nüancen, tausend nothwendige Raffinements erfunden. Lange brauchten wir, um Kinder unserer Zeit zu werden, aber nachdem wir in ihr heimisch geworden, fühlen wir desto mehr auch ihre eintönige Prosa. Nicht nur in der wirklichen, uns umgebenden Welt leben wir, auch in einer innern, die wir selbst uns aufbauen und die viel schöner, glänzender, seltsamer ist als die, auf der wir mit zwei Füssen hülflos dahinstolpern. Wir haben das Bedürfniss, auf den Fittigen der Phantasie in das weite Luftgebild uns aufzuschwingen, Schlösser in den Wolken zu bauen, ihren Aufbau und ihren Einsturz zu schauen, den Launen ihrer beweglichen Architektur in eine neblige Ferne zu folgen. Je farblos grauer die Gegenwart, desto lockender umgaukelt die märchenhafte Pracht vergangener Schönheitswelten. Gerade die Banalität des Alltagslebens macht mehr als jemals empfänglich für den zarten Reiz alter Mythen, und wir lassen sie zugleich kindlicher und feinfühliger als jede frühere Zeit auf uns wirken, weil wir sie mit neuem durch die Sehnsucht geschärftem Auge betrachten. Auch religiöser, gläubiger sind wir wieder geworden. Die positivistische Philosophie entzündete die Wissbegierde, aber befriedigte sie nicht, und eine Richtung zum Uebernatürlichen war das Ergebniss.

Man hat für alle diese unrealistischen Neigungen je nach dem Lande, wo ihr Quell aus dem Boden sickerte, verschiedene Namen erfunden: religiöse Reaction im öffentlichen Leben, Mysticismus, Spiritismus und Theosophismus auf geistigem Gebiete. Der durchgehende Charakterzug ist, dass das lange zurückgedämmte Innenleben einen Ausdruck verlangte, das Gefühl sich gegen die Wissenschaft empörte. Unter diesem Einfluss bekamen alle Gebiete des Geisteslebens mit einem mal eine andere Marke. Die Musik, jener höchste Gefühlserreger, steht plötzlich im Mittelpunkt alles Interesses. Selbst Frankreich, das nichts Höheres gekannt als die scenische Geschicklichkeit Meyerbeers, das mit Offenbach gelacht, Berlioz nicht verstanden und deutsche Musik ausgepfiffen hatte, geräth in den symphonischen Bann Richard Wagners.

Digitized by Google

Die Sprache, bisher von architektonischem Aufbau und marmorner Kälte, wird fein nüancirend, krankhaft persönlich. Die Form löst sich auf und verschwindet. Der Gedanke, früher starr und steif, wird beweglich und flüssig, die Composition wird geschmeidiger, das feine Wörterbuch erweitert seinen Rahmen, um gelenkig allen Regungen der Seele zu folgen, die flüchtigsten, kaum auszudrückenden Nüancen der Dinge in sich aufzunehmen.

Von der lyrischen Poesie hatte das realistische Zeitalter geredet, als wäre sie nur ein Zeitvertreib für Knaben und Mädchen, seichter Abguss schaler Empfindsamkeit, und nicht zu dulden, wenn sie nicht mindestens mit den Resultaten der exakten Wissenschaften sich befrachtete und beschwerte. In der Gegenwart erwacht sie zu neuem Leben. Symbolisten, Décadents oder wie sie sich nennen, ihr Ziel ist, der Musik ihre intimsten, ungreifbarsten Qualitäten zu nehmen, ihr tiefes Träumerisches, ihre diffuse Harmonie und schmachtende Hinfälligkeit. Die Früheren sprachen mit einer Correctheit, dass man die Rippen der Grammatik durch ihre Phrasen fühlte, mit einer buchstäblichen Anwendung der Worte, als hätten sie sie frisch aus den Spalten des Lexikons. Diese neuen möchten eine Lyrik des Traumes schaffen, an die Stelle der klaren Formvollendung der Classiker das mystisch Umschleierte, visionär Unergründliche setzen, durch blosse Wortklänge eine suggestive, der Musik ähnliche Wirkung erzielen.

Im Roman zeichnen mehrere ältere, bis dahin nicht zur Geltung gekommene Berühmtheiten sich plötzlich brüsk ab, allen voran Baudelaire und die Gebrüder Goncourt, die ihrer Zeit vorausgegangen waren, so wie unter den Romantikern Balzac der seinigen vorausschritt und erst von der darauf folgenden realistischen Generation den Marschallstab erhielt. Man will vom Romancier weder mehr Objectivität wie bei den Realisten, noch Rhetorik wie bei den Romantikern, man sucht in ihnen Denker, und mehr noch Träumer, die in jenes au-delà blicken lassen, wo die Seele mit Entzücken von Räthsel zu Räthsel rollt. Auf Zola und die andern Naturalisten, die die Aussenwelt, die états des choses schilderten, folgen die Huysmans und Rod, die ihren Blick auf die Innenwelt, auf die états d'âmes richten, unter Verzicht auf jede Fabel, desto exakter das seelische Leben, die ruhelos wogenden Sensationen complicirter Individuen zu schildern suchen. Die Leidenschaftslosigkeit macht einem intensiven, vibrirenden Nervenleben, der Atheismus einer klagenden Sehnsucht nach schlichter

Digitized by Google

Gläubigkeit Platz. Paul Bourget ergibt sich einer Art gesteigerten Christenthums, das er »la religion de la souffrance humaine« nennt. Léon Hennique verkündet ein »spiritistisches Evangelium«, dessen Hauptinhalt die alte Lehre von der Seelenwanderung bildet.

Auf das Gebiet des Dramas wurden die neuen Losungen zuerst durch Maeterlinck und die andern belgischen Symbolisten übertragen. Bald darauf kamen in Paris jene heiligen Legenden und frommen Mysterien in Schwung, in denen Sarah Bernhardt ihre letzten Triumphe feierte. Man hört die Geschichte der frommen Griseldis mit Spannung und vergiesst Thränen der Rührung über das Schicksal der heiligen Cäcilie.

Selbst in der Wissenschaft zeigen sich Symptome der Reaction gegen den positivistischen Geist, der sie vorher beherrschte. Nachdem man Schubfächer eingerichtet, Thatsachen aufgespeichert und Einzelheiten bestätigt, tritt an die Stelle der trockenen Aufzählungen und der pedantischen papiernen Gelehrsamkeit eine Richtung auf Subjectivität und Feinheit. Auf die Methodiker und nüchternen Prosaiker folgen die Künstler und Psychologen, die nur sich selbst, ihr eigenes lebhaftes Temperament in's Feld führen. In England wird nicht mehr Macaulay, sondern Carlyle als der grösste Historiker betrachtet. Frankreich, das Vaterland Comtes, geräth in den Bann deutscher Philosophie, und Deutschland fängt an, für den siegesstolzen Individualismus Friedrich Nietzsches zu schwärmen. Der Cultus der grossen Persönlichkeit wächst. Charakter, Eigenart werden die schlagendsten Schlagwörter.

Die Malerei kann weit schwieriger als die Literatur einem solchen geistigen Gährungsprocess folgen. Während das Wort gelenkig den feinsten Windungen der Phantasie sich anschmiegt, auch in den entlegensten Regionen heimisch wird, selbst den hochfliegendsten Gedanken, den innerlichsten Empfindungen gefügig Ausdruck verleiht, muss die Malerei übersetzen, umformen, neuformen. Sie soll den fremdartigen Eindrücken, die auf sie einstürmen, das sinnliche Gewand machen — aber um mit solchem Gewande bekleidet zu werden, müssen die Ideen erst feste Gestalt gewonnen haben. Der Inhalt einer Zeit muss schon zu einer gewissen Deutlichkeit, zu bestimmten Zuständen ausgeprägt sein, bevor die Kunst ihn in ein Gebilde fassen kann. Deshalb flüchtete sie im Beginne des Jahrhunderts hülfesuchend in die Vergangenheit, weil die Gegenwart in ihrem unfertigen Schwanken zwischen alter und neuer Kultur ihr keine feste, greif-

Digitized by Google

bare Form bot. Erst als um die Mitte des Jahrhunderts der Charakter des Gesammtlebens sich deutlicher auszuprägen begann, gelang es ihr, die äusserliche Physiognomie der Zeit zu packen. Noch schwerer wird es ihr werden, für all die geistigen und seelischen Widersprüche, die das zur Neige gehende Jahrhundert gezüchtet, für die unsagbar flüchtigen Stimmungen des modernen Nervensystems, für all die nüancenreichen, prismenartig nach allen Seiten ausstrahlenden Sensationen dieses seltsamen Jahrhundertendes den sinnlichen Ausdruck zu formen. Aber dass sie an der Arbeit ist, lässt sich schon heute verfolgen.

Ein bezeichnendes Symptom der Gährung konnte bereits darin gesehen werden, dass sich das Interesse der Maler wieder intensiver einigen Perioden der ältern Kunstgeschichte zuwandte — nicht dem majestätisch äusserlichen Schwung der Rafaelschule, aber dem eckigen Archaismus und durchgeistigten Empfindungsleben des Quattrocento. Die Primitiven, die Byzantiner, die Miniaturmaler und Bildhauer des Mittelalters zogen in ihren Bann. Mona Lisas räthselvolles Lächeln bezauberte neu, und die zarten Jungfrauen Carlo Crivellis mit der zierlich hieratischen Eleganz ihrer Bewegungen, die kindlich melancholischen Madonnen Botticellis mit ihrem nixenhaften, in's Unendliche starrenden Blick schienen so wahlverwandt, als ob sie unter uns wandelten. Selbst unter den ältern modernen Meistern wurden vom Tagesgeschmack plötzlich die vibrirendsten, idealistischsten bevorzugt: der Ruhm Corots wuchs und überstrahlte die Berühmtheit der andern grossen Landschafter von Barbizon. Aus dem ganzen Werke Millets war das Bild, das den höchsten Preis erzielte, das einzige idealistische des Malers: der Angelus. Deutschland entdeckte Schwind. Man sah in seinen Malereien Geständnisse einer reinen, zitternden Mädchenseele, glaubte bei ihm jene Heiterkeit ohne Wehmuth zu finden, die wir nicht mehr kennen und wonach wir uns so glühend sehnen. Konnte man nicht suchen, die Lücken auszufüllen, die der Realismus gelassen, ihn zu ergänzen und zu krönen? — der Impressionismus selbst vermittelte den Uebergang.

Nachdem man einmal Courbets Lehre von der vérité vraie durch den Zusatz ergänzt hatte, dass ein Stück Wirklichkeitsdarstellung erst zur Kunst werde durch das Temperament, das sich darin geltend mache, dass das Wesentliche an der Kunst nicht das Document in seiner photographischen Plattheit, sondern der Mensch sei, der sich darin ausspreche, war von selbst die Möglichkeit gegeben, über-

Digitized by Google

haupt auf die selbstherrliche, alleinschaffende Persönlichkeit zu schwören. Denn was ist Wirklichkeit? Wir wissen es nicht. Wir kennen nur unsere Vorstellungen, und sind die Dinge, die in der Phantasie des echten Künstlers leben, weniger wirklich als die Gestalten vor unserm Blick? Nur darum handelt es sich, dass sie glaubhaft herausgestaltet, wie durch Suggestion auf Andere übertragen werden, und eine solche neue Welt aus sich herauszuschaffen wird nur fähig sein, wer vorher ein Herrscher über die Natur geworden. Erst die errungene technische Meisterschaft gibt auch dem Genie die Mittel, zu zeigen, was es seelisch kann. Diese Vorbedingung schien jetzt erfüllt zu sein. Zolas documents humains konnten subjectiv werden: nicht mehr Abbilder einer äusserlichen Wirklichkeit, sondern Zeugnisse für das Seelenleben ihrer Erzeuger. Der Naturalismus ward nicht mehr als Ziel, sondern als »die gute Schule« betrachtet, sich aufzuschwingen in erdferne Reiche phantastischer Erfindungen. Eine Entwicklung, die sich schon 20mal in der Welt vollzog: dieselbe, die Holland beim Auftreten Rembrandts durchmachte.

Der Historiker ist nun insofern stets Fälscher der Wahrheit, als er durch rein äusserliche Gründe — der »Uebersichtlichkeit« halber — gezwungen ist, Grenzpfähle aufzurichten, während in Wirklichkeit — zum Heile der Kunst — die Perioden unmerklich ineinanderfliessen, die verschiedensten Strömungen gleichberechtigt sich kreuzen. Es wäre traurig, wenn der »Neuidealismus« zünftig, das theoretische Schlagwort von der Ueberwindung des Naturalismus auch von praktischer Bedeutung würde. Ein kräftiger Naturalismus ist das Alpha und Omega aller Kunst, ohne ihn geräth sie in schwächlich krankhafte Verirrungen. Er wird auch bei den metaphysischen Neigungen der Gegenwart stets das Bindeglied bilden müssen zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Nur so lange das naturalistische Capital nicht angegriffen, werden dessen Zinsen einigen Wenigen erfolgreiche Reisen in luftigere überirdische Regionen gestatten.

Die Realisten hatten das moderne Leben gemalt, die Neuidealisten, sie ergänzend, malen das moderne Gefühl. Die Phantastik schüttelt ihre glänzenden Blüthen in die Stille des Alltagslebens. Je nach der Anlage ihres Temperamentes haben die Einen Sehnsucht nach Schwind'scher Märchenpoesie, nach Sagen und Traumgebilden:

> Einmal lasst mich athmen wieder
> In dem goldnen Märchenwald.

Digitized by Google

Andere finden Gefallen an dem zarten entsagenden Mysticismus des Evangeliums. Neben christlich religiösen Neigungen finden sich solche zu altasiatischen Begriffen und Phantasieformen. Allerlei occultistische, übersinnliche Schwärmereien bilden sich Formeln und suchen Befriedigung. Die Zaubereien des Mittelalters, die Räthsel der Halluzinirten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimath der Menschheit reizen die Maler unablässig. Aber auch die Sagen des Ritterthums geben Anregung, die phantastische, für die Augen glänzende Welt, wo Liebe, Krieg, Abenteuer, Edelmuth, Askese sich vereinten. Schöne Menschen in reichen Gewändern handeln und wandeln in marmornen Palästen und goldenen Hallen; stille Madonnen ruhen auf blühenden Wiesen und empfinden ihr Mutterglück. Man lauscht wieder bewundernd auf die mystischen Naturlaute des Volksliedes, auf die halberstorbenen Klänge versunkener reizender Welten, vertieft sich in die blüthenumwobenen alten Legenden und Mythen. Griechenland sogar, das durch den Classicismus compromittirte Hellas, ist wieder das Märchenland des Geistes, die Romantik des Hellenismus ein wesentlicher Bestandtheil der neuesten Kunst.

Dieser Sehnsucht nach erdenfernen Schönheitswelten ist das Verlangen nach neuen coloristischen Genüssen verbunden. Auch in ihrer Farbenanschauung bewegte sich die moderne Malerei in steil aufsteigender Linie. Zunächst ganz unmalerisch, gab sie grossartige Illustrationen zu moderner Gelehrsamkeit, die nur durch ihren gedankenhaften Inhalt fesseln. Dann befreite sie sich aus dem Dienste der Wissenschaft und lernte die Farbe als ihr eigenes Ausdrucksmittel kennen. Langsam begann das Sehvermögen an den alten Meistern sich zu schulen, dann, nachdem das Galeriestudium beendet, sich auch vom gelben Firnisston zu befreien, sich aufzufrischen und zu häuten an der Natur. Es erfolgte eine Revision der gemalten Natur mit Zugrundlegung der wirklichen. Und nun, nachdem die Hellmalerei ein differenzirteres Farbensehen gelehrt, nachdem man alle Kraft eingesetzt, den schwierigsten Elementen der Erscheinungswelt, Luft, Licht und Farbe bis zur äussersten Wirklichkeitsnachahmung beizukommen, vollzieht sich der letzte entscheidendste Schritt: man geht von der mehr objectiven Wiedergabe des Natureindrucks zur freien, rein dichterisch symphonischen Behandlung der Farben über. Diese bergen sich nicht mehr scheu unter einer braunen Kruste, auch den grauen Schleier werfen sie ab und treten mit eigenen Ansprüchen als selbständige Wesen hervor. Ein neuer, specifisch moderner Colorismus

Digitized by Google

ersteht. Wie die Phantasie aus der nüchternen Wirklichkeit in ein wunderbares Jenseits flüchtet, träumt das Auge andere — subtilere oder intensivere Farben — als sie rings in unserer armen Welt zu schauen. Dort werden die Naturformen nur als Material zum Ausdruck von Ideen, hier die Naturfarben nur als Mittel zu Farbenorgien oder schwermüthigen Stimmungsdichtungen verwendet. Die Einen schwelgen in Lichteffekten, in vollen brausenden Tönen, in allen erdenklichen überirdischen coloristischen Reizen. Die Andern decoloriren, vermeiden jeden Glanz und alle Kraft des Tons, um als echte Décadents nur noch in weichen gebleichten, feinschmeckerisch blassen, nebelhaft verschwommenen Tönen zu baden.

Car nous voulons la nuance encore
Pas la couleur, rien que la nuance,
La nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flute au cor.

Der gemeinsame Grundzug ist, dass statt der Objectivität des Realismus die Wollust des Gefühls im Mittelpunkt steht, eine Kunst, die jenen inneren Schauder gewähre, den die complicirter und feiner gewordenen Nerven verlangen.

Da der Griffel weit gelenkiger als der Pinsel dem Geist in's Revier des Phantastischen, träumerisch Märchenhaften folgt, werden Radirung und Lithographie, bisher nur vereinzelt betrieben, plötzlich von tonangebender Bedeutung. Hier lassen auf kleinstem Raum sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, hier die kühnsten, durch die Malerei kaum darstellbaren Visionen verkörpern. Der ganze poetisirende Charakter der Zeichnung, die die Dinge mehr als Erscheinungen denn als Körper gibt, die Möglichkeit, ohne genau localisirten Hintergrund zu arbeiten, selbst die Beschränkung auf Schwarz und Weiss gewährt der Phantasie einen weit grösseren Spielraum. Was die Palette an bunter Farbe voraus hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit in der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten, die allein gestatten, — wie Dürer, Rembrandt und Goya zeigten — eine Welt, farbiger als die reale, eine Welt von Poesie und Mystik heraufzubeschwören.

Aber auch die Kunstfächer, die während der realistischen Periode in hoher Blüthe standen, machten unter dem Einfluss der neuen Anschauungen einen Umwandlungsprozess durch.

Die Landschaftsmalerei des vorhergehenden Jahrzehnts liebte die stille Intimität, genaue Wiedergabe alltäglicher Fleckchen Erde in

Digitized by Google

alltäglicher Stimmung. Wenn der Sommer kam und das Gras dicht und üppig auf den Wiesen wucherte und die Saaten auf den weiten Aeckern wogten, dann sagten die Maler wohl, dass es eine schöne Zeit sei, und malten Landschaften, aber sie waren keine besonders poetischen Naturen, kannten unbestimmte Sehnsucht so wenig wie wache Träume. Die Neuesten ergänzen ihre Vorgänger durch eine weit kräftigere Betonung des Stimmungselementes. Sie schwelgen mit den Augen in den tausend subtilsten Farbennuancen der Natur, inventarisiren gleichsam die Eindrücke, die zu den köstlichsten Reizen eines Auges gehören. Die Natur zieht sie an, wenn sie bizarr ist, und sie vernachlässigen sie, wenn sie alltäglich wird. Namentlich das kalte, wahrheitsliebende Tageslicht ist ihre Sache nicht. In demselben Maasse wie das Occulte im Seelenleben, reizt das Occulte in der Natur. Aus dem Dunkel der Nacht, aus dem Schleier des Nebels blickt die Welt mit räthselvolleren Augen und lässt tiefere, seltsamere Hintergründe ahnen. Dem Nebel streben daher die Feinsten und Sensibelsten mit innerlicher Liebe zu. Besonders der Abend behagt ihnen, wenn die Farbe am Verklingen ist und gespenstische Schatten auftauchen, wenn ein weicher Dunsthauch über der Erde lagert und geheimnissvoll klagende Stimmung aus der Landschaft tönt.

Selbst die Porträtmalerei zeigt eine andere Nüance. In den Bildnissen der vorausgegangenen Periode stehen ganze Menschen da, in ihrem Werktagscharakter, in schneidiger Charakteristik vor Augen gestellt. Die Neuesten lieben ein seltsames Dämmerlicht. Das Körperhafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Uebersinnliches, die Ahnung einer andern unbekannten Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herkommen, soll den Betrachter umfangen. Traumhaft, wie aus Nebelschleiern schimmern die Figuren hindurch — wie man ferne, liebe Personen sieht, wenn man die Augen schliesst und sich im Geist zu ihnen versetzt.

Doch hauptsächlich haben auf dem Gebiete der monumentalen Malerei sich die Truppen zusammengezogen. Nachdem bisher die künstlerischen Elemente sich fast ausschliesslich mit der Oel-, Pastell- und Aquarellmalerei beschäftigt und die Erledigung decorativer Aufträge Eklektikern zweiten Ranges überlassen, drängen jetzt gerade die Vorgeschrittensten von der Tafelmalerei weg dem Fresko zu. Zolas Definition, Kunst sei Natur gesehen durch die Brille eines Temperamentes, gilt nicht mehr vollständig. Ein ganz beträchtlicher Theil der Kunst ist rein decorativ geworden. Die Wandmalerei in ihrer

Digitized by Google

ureigensten monumentalsten Form, der Freske, kann allein Gelegenheit bieten, die gewonnene Selbständigkeit in grossem Maassstabe zu erproben — Gelegenheit, auch die Gefühlsstimmung des Zeitalters weit volltöniger als im Tafelbild zum Ausdruck zu bringen.

Bis zum Auftreten Manets war die decorative Malerei entweder epigonenhaft, das heisst eine geschmackvolle Benutzung des Ueberkommenen, oder prosaisch — eine trockene Didaktik gewesen, die durch weitläufige Schilderung von Schiffbrüchen, Belagerungen, Mordthaten und Kämpfen die Aufmerksamkeit der Menge auf sich zog. Dann kam der Naturalismus auch hier zur Herrschaft. Das Streben der Künstler ging dahin, die Vorgänge des täglichen Lebens zu heroisiren, ihnen die höchsten Ehren des Pinsels zu weihen. In Frankreich wie in Deutschland traten Versuche hervor, die öffentlichen Gebäude mit Scenen aus der Arbeiter- oder Kleinbürgerwelt zu bemalen. Heute sind die Stoffe, die der Malerei zu grossen Darstellungen Anregung geben, dieselben wie ehedem: die Religion, die Mythologie, die Allegorie. Nur hat sie auf alle traditionellen Compositionen, auf alle Sujets in banalem Sinne verzichtet. Sie überlässt die Sorge, über den Fall Trojas oder Ninives oder die grossen Ereignisse der römischen Geschichte aufzuklären, den Gelehrten. Statt den Verstand zu beschäftigen und die Wissbegierde zu nähren, will sie nur Gefühle erregen und zu zarten Träumereien laden. Statt mitten hineinzuführen in das derbe, arbeitsvolle Werktagsleben, will sie darüber erheben und feierliche, sonntägliche Stimmung wecken. Köstliche Haine und blumige Auen, stille frohe Menschen darin, die sich in seligem Müssiggang tummeln oder in sorgloser Beschaulichkeit der Ruhe pflegen, Alles übergossen von silberiger Atmosphäre, von leichten, duftigen Farben, die auf die Nerven wirken wie leise Musik von ganz straff gespannten silbernen Saiten — das sind die einfachen Elemente dieser neuen symbolisch-decorativen Malerei, die vielleicht berufen ist, wie in den grossen Zeiten der Kunst, führend und wegweisend einzugreifen. Denn es genügt nicht, dass unsere Künstler den Begriff L'Art pour l'art wieder entdeckten. Es muss ihnen auch die Möglichkeit gegeben sein, mit den Fähigkeiten, die sie entwickelt haben, etwas Nöthiges anzufangen. Ohne diese Basis bleibt ihre Kunst bei allem Reichthum von Können und Begabung eine überflüssige, leere Kunst. Gerade das Gefühl zweckloseu Kraftaufwandes, das die Besten haben mussten, hat vielfach einen Zug nervöser Ueberreiztheit und unfruchtbarer Atelierphantastik in das moderne Schaffen

Digitized by Google

gebracht. Die Wandmalerei kann versöhnend wirken, indem sie der Kunst den Sinn für das Grosse, Einfache, Bleibende, das kräftigende Gefühl der Zwecksicherheit gibt. Die Anschauung, dass Baukunst, Malerei und Bildhauerei durchaus mit einander verbunden sein müssten, dass jede einzelne Kunst der andern bedürfe, um zur vollen Höhe sich aufzuschwingen, die Ausbildung des Raumes zum Kunstwerk war das Ideal aller der Zeiten, die als Blüteperioden der Kunst gefeiert werden. Das 19. Jahrhundert hat bis jetzt eine Baukunst und eine Bildhauerkunst, eine Malerei, eine reproducirende und decorative Kunst, lauter Einzelkünste zur Entwicklung gebracht, die getrennt von einander mehr oder weniger blühen. Der grosse gesammelte Ausdruck seiner Lebensanschauung fehlt ihm noch. Durch die Wandmalerei allein liesse sich ein Gesammtwirken aller bildenden Künste erzielen, dem entsprechend, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte. Sie allein kann den Prüfstein bilden, ob die moderne Malerei endgültig das Epigonenthum abgestreift, ob sie auch zur Lösung von Aufgaben, bei denen sie direct mit den Werken der Classiker concurrirt, die Kraft in sich selbst findet, ob, nachdem die Zeiten der Nachahmung durch den Naturalismus überwunden, nun auch eigener Stil des 19. Jahrhunderts sich ausprägt. Und in dieser Hinsicht scheint vorläufig noch eine Uebergangszeit zu bestehen.

Gewiss ist ein grosser Unterschied zwischen den Werken dieser Neuen und denen der vorausgegangenen »Idealisten«, die sich in decorativer Malerei versuchten. Nicht nur das Können ist weit grösser geworden, auch das Gefühl hat sich frei gemacht. Jene Aeltern kamen schon deshalb in ihren Werken nicht über das Mumienhafte hinaus, da sie sich in Gegensatz zu ihrer Zeit stellten und mit den Nerven eines längst versunkenen Geschlechts zu fühlen suchten. Sie bemühten sich, stilvolle Nachahmungen zu geben, Stoffe aus der Antike oder der Renaissance auch mit den Empfindungen jener Zeitalter zu bearbeiten; in den Werken dieser Neuen pulsirt das Blut und vibriren die Nerven der Gegenwart. Jene waren Nachahmer, Calligraphen, die Schulaufgaben nach alten Meistern machten, diese sprechen die Sprache des 19. Jahrhunderts, unsern eigenen geistigen Dialekt. Frohe Lebenslust, eine sichere Vitalruhe spricht aus den Werken der Alten. Der Charakter des modernen Gefühlslebens ist wesentlich melancholischer Art. Der grosse Phantast von Zürich, eine Vollblut-, eine Heroennatur, lebt in seiner kraftstrotzenden, sonnigen Heiterkeit

Digitized by Google

allein wie ein ausserordentliches seltsames Thier, ein Ueberbleibsel der untergegangenen hellenischen Race, in die Gegenwart herüber. Alle andern verzehren sich in romantischer Sehnsucht, nur dass an die Stelle der byronischen Aufbäumung von einst ein sentimentaler Weltschmerz, an die Stelle der grossen Erschütterungen ein leises Vibriren getreten. Die Romantiker sammelten gigantische Legenden, häuften Träume auf, durchforschten den Orient, Griechenland, Arabien, überluden die menschliche Einbildungskraft mit Farben aus allen Himmelsstrichen, führten verzerrte und schreckliche Gesichter mitten unter Finsterniss und Blitzen vor. Die heutigen sind stille Träumer, die wehmüthig nach den verlorenen Idealen entschwundener Zeiten klagen, müde Seelen, die nur in Golden languors, im Erzitternlassen geheimnissvoll discreter, zart melancholischer Gefühle schwelgen. Jene suchten die Masse mit sich fortzureissen, lodernde Flammen, Sturm und Leidenschaft in die Grauheit des Alltagsleben zu tragen, und ergingen sich deshalb in grossen himmelstürmenden Bewegungen, complicirten Linien und glühenden Farben. Diese sind Aristokraten, die die Berührung der Menge fürchten und deshalb ängstlich alles, was eine banale Emotion hervorbringen könnte, meiden. Wie die Dichter die Rhetorik, die Romanciers die Intrigue, die Musiker die Melodie, so verachten die Maler den interessanten Inhalt, die Bewegung, theilweise sogar die Farbe. Durch Alles geht jene matte Resignation und »profonde tristesse epicurienne«, die mangels befriedigender Ideale unsere Generation erfasst hat. Selbst wo es sich um humanistische Ideen handelt, ist die Strenge der antiken Seele temperirt durch die Melancholie des modernen Geistes. Die Maler erzählen die oft erzählten Legenden des alten Griechenland so, wie sie nie ein Grieche erzählt hätte; sie erzählen sie mit Beziehungen zu Problemen, Stimmungen und Leidenschaften, an die der griechische Geist nicht dachte. Sie füllen den Olymp mit dem Licht, dem Nebel, der Farbe, der Melancholie einer späteren, nervöseren und in ihren Stimmungen nüancenreicheren Zeit, einer Zeit, die schwermüthiger und von Problemen mehr beunruhigt ist, als das alte Griechenland es war.

Nur die Formensprache hält sich vielfach noch in alten Grenzen. In dem Bemühen, sinnliche Ausdrucksmittel für die neuen, oft recht verschmörkelten Gedanken zu finden, hat man wieder bei den alten Meistern sich Raths erholt und hülfesuchend namentlich dem Quattrocento zugewandt, das in seinem frischen Naturalismus und seiner tiefen, mit rein psychischen Mitteln erzielten Intensität des Ausdrucks

Digitized by Google

einer um das Innerliche bemühten, einen eigentlichen Cultus der plastischen Schönheit nicht mehr kennenden Zeit weit mehr zusagt, als das ruhmrednerische Cinquecento mit seinen würdevollen Gestalten, deren Gesten gewöhnlich ihr ganzer Ausdruck sind. Einigen gelingt es, die entlehnten Formen sofort zu Trägern eines neuen Empfindungsgehaltes zu machen. Doch bei solchen, deren Fonds an Modernität nicht stark genug ist, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen, kann dieses Archaisiren leicht zu eklektischer Unselbständigkeit führen. Courbets und Leibls Werke werden auf alle Zeiten, auch die entferntesten, so lange sie vorhanden sind, eine Wirkung ausüben. Die neueste Strömung ist geeignet, ein gewisses Kokettiren mit einer sehr billigen, wenig Können voraussetzenden Genialität grosszuziehen. Wie von den Impressionisten Viele in Vulgarität und trockenen Reporterstil verfielen, so lieben die modernsten Durchschnittsmaler vielleicht allzu sehr eine bizarre Melancholie, *suchen* Ausdrücke, die räthselhaft sein wollen, posiren mit Hinfälligkeit, *spielen* neben den Snob. Man ärgert sich oft über einen gesuchten Hautgout, der die einfachsten Motive für den ästhetischen Feinschmecker aufkräuselt. Der gebleichte Gobelinton, den einzelne Führende angeschlagen, wird von dem Tross verwässert und übertrieben; das Streben nach einfachen Farbenklängen und heraldischen Linien zog eine gewisse Richtung in's Kunstgewerbliche gross. Das sind Gefahren, die jede über die Natur hinausgehende Malerei mit sich bringt. Ebenso selten wie unter tausend Schriftstellern ein echter Dichter, ist ein echter »Idealist« unter tausend Künstlern. Und es ist leicht möglich, dass, wenn die Strömung, die uns jetzt umfluthet, vorübergerauscht ist, und statt auf einen neuen Parnass vielleicht in die alten Gemäldegalerien geführt hat, äussert wenige von denen, die heute bewundert werden, aufrecht stehen bleiben. Für die Mitlebenden aber wurden ihre Werke einstweilen ein Labsal, weil sie einer Stimmung unserer Zeit, die nach Ausdruck rang und deren Wünschen der Naturalismus allein nicht genügt hatte, zur schönen bestrickenden Erscheinung halfen.

Digitized by Google

XLVII.

England.

WIE ist es möglich, dass auch diesmal England führend war, dass selbst die neueste idealistisch-romantische Strömung der europäischen Kunst hier ihren Ausgang nahm, diese Kunst für Mandarine, die das Zarteste, Duftigste geschaffen, was die Malerei des 19. Jahrhunderts aufweist? Kann ein Engländer, ein Matteroffactmensch, der sein Glück im Comfort und einem praktischen Wirkungskreis sieht, Romantiker sein? Ist London nicht die prosaischste Stadt Europas? Ohne Zweifel liegt gerade hierin die Erklärung, warum dort — wo obendrein die naturalistische Kunst am längsten und stärksten herrschte — der Neuromantismus am frühesten zu Worte kam. Er war eine Reaction gegen die Prosa des Alltagslebens, wie die englische Landschaft im Beginne des Jahrhunderts eine Reaction gegen die Grossstadt gewesen. Um dem Pfiff der Locomotiven, dem rastlosen Treiben im Kampf um's Dasein zu entgehen, rettet sich die geistige Elite in eine entlegene Welt, eine Welt, in der Alles anmuthig und schön ist, die Gefühle zart und erhaben, eine Welt, in der keine Rohheit, kein Misston, keine Brutalität und Wildheit die Harmonie idealer Vollkommenheit stört. Die Künstler werden zu Phantasieschwelgern, die sich aus der Wirklichkeit in ein selbstgeschaffenes Geistesleben flüchten, aus dem nebligen London der Eisenbahnen in das sonnige Italien Botticellis wandern, um dort, im Lande der Poesie, auszuruhen, und süsse Stimmungen, liebliche Bilder mit nach Hause zu bringen. Zugleich fanden sie bei den Primitiven jene Einfachheit, die überreizten Geistern doppelt mundet. Die Engländer waren, nachdem sie Byron, Shelley und Turner gehabt, artistische Gourmés, die alle Genüsse im Reiche des Geistes ausgekostet und nun auf Werke sannen, durch die der Phantasie ein neuer Schönheitsschauer werde. Bei den primitiven Meistern entdeckten sie alle Eigenschaften, die seit dem 16. Jahrhundert aus der Kunst entschwanden: unbeholfene Reinheit und unschuldigen rührenden Natu-

Digitized by Google

ralismus, alterthümliche Strenge und bezaubernde Innigkeit. Blasirt, bewunderten sie an jenen naiven Seelen zugleich die Fähigkeit zur Ekstase, zur Vision, das heisst zum höchsten Genusse. Wenn man heute, im 19. Jahrhundert, noch Gefühle haben könnte, wie sie Dante, dem düstern Florentiner, Botticelli, dem grossen Jeremiah der Renaissance, oder dem zarten Mystiker Fra Angelico gewährt waren! Uebersättigt von Modernität, mit unheimlich verfeinerten Nerven, suchte man sich künstlich in diesen glücklich wollüstigen Zustand zurückzuträumen und kam so schliesslich zu dem Punkte, wo die Modernität wieder in jugendliches Stammeln, der glaubenslose Materialismus der Gegenwart in mystisch romantisches Versenken in alte Gefühlswogen umschlug.

Die ersten Symptome dieses neuen Geisteszustandes hatten sich in Poesie und Kunst schon lange angekündigt. In der Londoner Nationalgalerie hängen unter Nr. 1110 und 1164 zwei merkwürdige kleine Bilder, eins, das wie eine Scene aus der Apokalypse aussieht, und eins, das in sonderbar überirdischer, traumhaft transcendentaler Weise die »Heimkehr von Golgatha« schildert. Ihr Autor ist ein Mann, der vom Künstlerlexikon nur als »verrückt« registrirt, von Andern als einer der grössten Phantasten und tiefsinnigsten Visionäre des Jahrhunderts gefeiert wird: der Swedenborgh der Malerei — *William Blake.*

Die Jugendzeit dieses merkwürdigen Mannes fiel noch in die Jahre, als Sir Josuah in unumschränkter Autorität die englische Malerei beherrschte, und schon diesem gegenüber verhehlte Blake nicht, dass er höhere Anschauungen vom Wesen der Kunst hätte. Das britische Museum bewahrt ein Exemplar der berühmten Reden von Reynolds, dessen Ränder von Bleistiftnotizen Blakes bedeckt sind: »Dieser Mann war geboren, die Kunst herabzuwürdigen, das ist die Ansicht William Blakes«. Die Malerei, wie sie Reynolds verstand, entsprach den Bedürfnissen des Tages; Blake arbeitete ein langes Leben hindurch ohne anderen Dank als die Schätzung einiger vornehmer, einsamer Geister. Das Bedeutende an ihm entging der Werthschätzung und kann wohl überhaupt erst heute, im Zeitalter des Individualitätencultus, gerecht beurtheilt werden. Was Blake als Grundlage der Kunst ansah, war in erster Linie Phantasie und poetische Kraft. Jede Erfindung war ihm eine Vision, sein Hirn streifte nur hohe, erhabene Themen, beschäftigte sich allein mit tiefen, abstracten Problemen, ging nie an die Darstellung eines trivialen ärmlichen Stoffes und

Digitized by Google

kümmerte sich wenig um die wirkliche Welt. Er besass einen gewaltigen Geist, der ein ganzes grosses All umfasste, blieb aber, im Gegensatz zu andern »denkenden Künstlern« seiner Zeit, trotz aller dichterischen Eigenschaften, doch Maler. Die sonderbarsten Visionen kleideten sich in präcise Formen, die Alles aussprachen, was er zu sagen hatte. »Die Erfindung«, schrieb er, »hängt ganz ab von der Ausführung. Je nachdem diese gut oder schlecht, kommt die Inspiration vollkommen oder unvollkommen zum Ausdruck. Selbst die Kunst Michelangelos wäre nichtig, wenn nicht Geist und Körper, Gedanke und Form sich deckten« — eine Ansicht, die den »verrückten Engländer« sehr wesentlich von seinen gelehrten Collegen im damaligen Deutschland unterscheidet. Diese merkwürdige Doppeleigenschaft des ideenreichen Visionärs und kräftigen Realisten fühlten schon einige Zeitgenossen an ihm heraus. »So lange der Geschmack für die zeichnenden Künste bestehen wird,« schreibt Füssli in der Vorrede zu einem der illustrirten Bücher Blakes, »werden die Originalität der Conception und die meisterhafte Kühnheit der Ausführung dieses Künstlers nie ohne Bewunderer sein«. Der deutsche Maler Götzinger, der damals einige Zeit in England lebte, berichtet von dort: »Ich sah in London viele Männer von Talent, doch nur drei Genies — Coleridge, Flaxman und Blake — von diesen war Blake das grösste«.

Als William Blake, der Painter Poet, am 28. November 1757 in London geboren ward, gewann die Weltstadt an der Themse einen der sonderbarsten Bürger und eine der abnormsten Persönlichkeiten, die jemals in ihren Mauern geweilt. Sein Geistesleben ist, wie sein Biograph Rossetti sagt, »eine Fundgrube von Wunderdingen und Problemen, von denen wenige durchaus zu erforschen und zu lösen sind«.

Seine Erziehung war eine höchst primitive, kaum dass er Lesen, Schreiben und Rechnen lernte. Dagegen begann er früh zu zeichnen und war, wie Cunningham schreibt, mit zehn Jahren ein Künstler, mit zwölf ein Dichter. Ein Zeitgenosse erzählt, dass Blake als Knabe seine Verse zu seiner eigenen Musik zu singen pflegte, »die sonderbar schön war«. An seinen Erstlingsgedichten, »den Poetical Sketches«, hat er in seinem zwölften Jahre zu schreiben begonnen, und seine Begabung als Zeichner offenbarte sich sofort, als er, fünfzehn Jahre alt, in eine Londoner Zeichenschule eintrat. Um diese Zeit liebte er ein hübsches Mädchen, dem er gleichgiltig war und das ihn

Digitized by Google

Gesichte kommt tosend in dies überschäumende Hirn, und der Bilderfluss braust mit allem Schlamm und aller Pracht rollend dahin.

Da zu Blakes Jugendzeit eine eigentliche Schule in England noch nicht bestand, wählte er sich selbst sein Lehrmittel und fand bei dem Kupferstecher Basire früh Gelegenheit, die Werke kennen zu lernen, die seinem Geist am meisten behagten. Eine feine Kennerschaft Dürers vereinigte sich mit der Bewunderung Michelangelos Vom Studium dieses grossen Italieners nahm er seinen Ausgang, ohne jedoch in directe Nachahmung zu verfallen. Er lebte mit seinen Vorfahren wie andere Künstler mit ihren Zeitgenossen. Die Gegenwart, in der sein Körper lebte, war für ihn nicht vorhanden; er stellte sich ausserhalb seines Jahrhunderts und suchte die Gesellschaft solcher, die ihm wahlverwandt schienen. Visionen von Himmel und Hölle waren ihm realer als die Welt, die ihn umgab; die Stimmen aus der Geisterwelt vernahm er deutlicher als das wüste Gemurmel des Lebens zu seinen Füssen.

Das erste Werk, das der Malerdichter veröffentlichte, war eine illustrirte Ausgabe seiner eigenen Gedichte »Songs of Innocence« 1787, schon technisch eines der seltsamsten Illustrationswerke, die die Kunstgeschichte kennt, ein Werk, an dem Alles, ausser dem Papier, vom Künstler selbst herrührt: von ihm sind die Verse, von ihm die Zeichnungen; er selbst stach die Verse in Kupfer und colorirte eigenhändig die Bilder. Die darauffolgenden, in gleicher Art illustrirten Bücher — sämmtlich im Kupferstichcabinet des britischen Museums zu finden — lassen verfolgen, wie Blakes Genius sich allmählich entfaltete. Besonders die »Prophetic Books« enthalten zwischen den Versen schon Zeichnungen von exquisiter Schönheit, reicher Phantasie und raffinirtem Geschmack. In den 1794 angefertigten Blättern zu Ed. Youngs Nachtgedanken, die er selbst »seine Fresken« zu nennen pflegte, hat er die volle Höhe erstiegen. Die Eintheilung ist immer die gleiche. In der Mitte jeder Seite steht der Text des Gedichtes, rings sind die Zeichnungen, zu denen die Worte des Dichters ihn anregten. Die vage Sprache Youngs, die Erhabenes behandelt, ohne selbst erhaben zu sein, ist für Blake die beste Nahrung. Seine Phantasie ist immer von sinnlicher Anschauung gesättigt und verwandelt die nebelhaft verschwommenen Verse des Schriftstellers in klar geschaute Visionen. Alle Ideen, selbst die abstractesten, kommen zu ihm in festen körperlichen Umrissen. Selbst das Uebernatürlichste nimmt physische, lebendige Form an. Da wo in dem Buche von

Digitized by Google

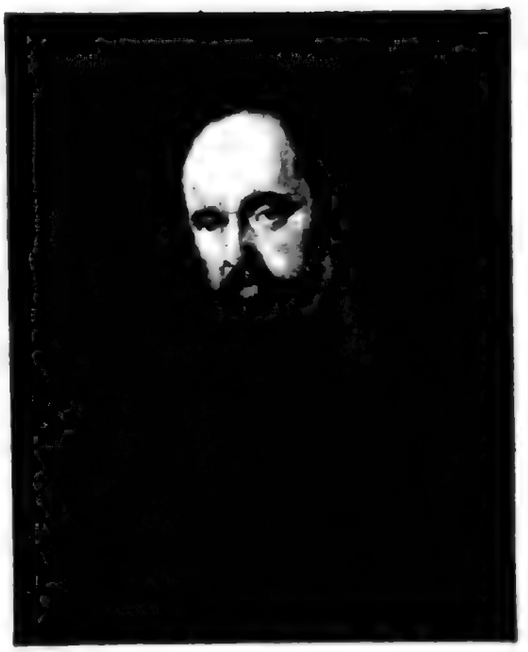
Höllenstrafen die Rede ist, zeichnet Blake Gruppen von Männern und Frauen, die in wirrem Knäuel sich in zuckenden Schmerzen winden — im Geiste Michelangelos, doch ohne Nachahmung. Da wo vom Schmettern des jüngsten Gerichtes gesprochen wird, lässt er einen Genius niederschweben und mit Posaunenstössen die Todten erwecken. Mit Allem, was den Tod anging, seine Schrecken und Hoffnungen, beschäftigte er sich von Jugend auf gern, und als er 1805 ein Gedicht »The grave« illustrirte, gab er auch der Reise über's Grab die ganze Farbe und den Schein des Lebens.

Blakes Werke vereinen die Zeugungskraft eines Mannes mit der Gläubigkeit des Kindes. Sie sind ein schrecklicher, aber künstlerisch klar ausgedrückter Traum, das Product einer reifen Phantasie. »Der ganze leere Raum der Erde und der Luft schien ihm zu zittern unter dem Flügelschlag von Geistern und zu stöhnen unter dem Tritt ihrer Füsse. Die Blumen und Gräser, die Sterne und Steine sprachen zu ihm mit wirklichen Lippen und schauten ihn an mit lebendigen Augen. Hände, die aus dem Schatten der materiellen Natur auftauchten, streckten sich nach ihm aus, um ihn zu ergreifen, zu führen oder zurückzuhalten. Was für Andere Hallucinationen sind, waren für ihn wirkliche Thatsachen. Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern. All die unheimlichen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, sprachen zu ihm, trösteten oder bedrohten ihn. Unter dem feuchten Kleid der Gräser, in dem leichten, von der Ebene aufsteigenden Nebel grinsten sonderbare Gesichter und flatterten weisse Haare. Versucher und Schutzengel, Doppelgänger von Lebenden und Phantome von Todten bevölkerten die Luft, die um ihn wehte, die Felder und Gebirge, denen sein Blick begegnete.«

Zwei Cyklen von Illustrationen zum Buche Hiob und zu Dantes Inferno, die er in seinen letzten Jahren in Angriff nahm, kamen nicht zur Vollendung, doch der Ton, den er angeschlagen, verstummte bei seinem Tode nicht. Sein Geist erstand in neuen Incarnationen, zunächst in dem Schotten *David Scott*.

Scotts Bilder allein wären nicht ausreichend gewesen, seinen Namen zu erhalten. Wie so viele Historienmaler der ersten Hälfte des Jahrhunderts, hat er seine beste Kraft vergeudet, umfangreiche Leinwandflächen mit Oelfarbe zu bedecken, in der Meinung, dass er »grosse Kunst« producire. Ein Aufenthalt in Italien, wohin er 1833

Digitized by Google



Dante Rossetti
nach dem Portrat von Watts.

David Scott war als Sohn eines schottischen Kupferstechers Robert Scott in Edinburg 1806 geboren, im Frost und Schnee eines schottischen Winters. Sein schon bejahrter Vater, ein ernster, gottesfürchtiger Mann, der Typus des alten, strengen, schottischen Puritaners, lebte, mit fünf Kindern belastet, karg und fastend dahin, einsam, weit ausserhalb der Stadt, um jede Versuchung zum Aufwand zu vermeiden. Nach Davids Geburt verfiel er religiösem Stumpfsinn, da seine vier ältern Kinder ihm kurz nach einander durch eine Epidemie entrissen wurden. Es folgten dafür drei andere nach, und es ist rührend, in William Bell Scotts Buche zu lesen, wie die arme, ebenfalls geistig belastete Mutter die Nachgeborenen immer mit den Namen ihrer ältern verstorbenen Brüder rief. In einer so strengen Familie, in der sich Heiterkeit fast wie Verrücktheit ausnahm, wuchs David in melancholischer Einsamkeit still und verschlossen auf. Als einer der ersten bezeichnenden Züge seiner Knabenjahre wird erzählt, er sei, als er einmal in kindlichem Spiel sich mit dem Betttuch als Geist vermummte, über sein eigenes Spiegelbild derart erschrocken, dass er ohnmächtig zusammenbrach und von einem schweren Nervenfieber befallen wurde. Seine Phantasie war in krankhafter Thätigkeit — so wie Th. A. Hoffmann selbst das Grausen packte, wenn er bei Lampenlicht seine Geschichten niederschrieb — und durch Blakes Illustrationen bis zum Fieberhaften erhitzt. Namentlich die Idee des Todes reizte von Jugend an seinen Geist, und als er eines Tages, durch seinen Bruder Robert veranlasst, sich an einer poetischen Concurrenz betheiligte, dichtete er eine Ode an den Tod, so dunkel und mystisch, dass sie ihm den Preis, eine Guinee, einbrachte.

Selbstverständlich musste einem solchen Phantasten, einem so glühenden, fieberhaften, poetischen Genie das mühselige Ringen mit der Farbe ein Hinderniss sein, nur als Zeichner fühlte er sich fähig, Alles auszusprechen, was seine Phantasie bewegte. 1831 veröffent-

of Ireland's

affectirten Bildern Carlo Crivellis und Botticellis, war Rossetti in der Gesellschaft seiner Geistesgenossen.

Sein Stoffgebiet war, wie seine Biographie zeigte, kein weites. In seiner ersten Zeit malte er gern kleine biblische Bilder, von denen jene »Verkündigung« das bekannteste, die reizend archaistische »Mädchenzeit der Jungfrau Maria« eins der schönsten war. Doch diese streng biblische Richtung hielt nicht lange vor. Bald wich sie einer glanzvollen phantastischen Romantik, zu der Dante ihn inspirirte. »Giotto painting the Portrait of Dante«, »The Salutation of Beatrice on Earth and in Eden« (aus der Vita nuova), »La Pia« (aus dem Purgatorium), »Beata Beatrix« und der in der Galerie von Liverpool befindliche »Traum Dantes« sind die hauptsächlichsten unter der Einwirkung des grossen Italieners entstandenen Werke. Der Kopf seiner Frau mit dem sinnlich verschleierten Auge und das bekannte Dante-Bild Giottos genügten ihm, die zartesten, mystischsten Poesien zu dichten, die ihn gleichzeitig im vollen Glanz seines coloristischen Reichthums zeigen. Er schwelgt in den sprühendsten Farben, seine Bilder sind wie in Gluth getaucht, etwas verzehrend Sinnliches liegt in diesen mächtig leuchtenden violetten, rothen und grünen Tönen. Auf dem Bilde »Beatrice und Dante« kniet der Dichter an offenem Fenster, durch das man hinausblickt auf die Stadt Florenz; ein Papier liegt vor ihm, er hat geschrieben. Das Zimmer ist ganz einfach, ein Fries mit Engelköpfen bildet den einzigen Schmuck. Zwei Männer sind, Beatrice führend, aus dem Garten hereingetreten und stehen lang hinter ihm, bevor er ihre Anwesenheit merkt. Aber er denkt an Beatrice, es ist der Jahrestag ihres Todes. Er fühlt, sie muss kommen. Wendet sich um. Ganz ruhig, ein stilles, ernstes Phantom, steht Beatrice vor ihm, er, ebenso ruhig, doch mit verzehrender Leidenschaft, blickt ihr in's Auge — lang und tief. Das 1863 begonnene, im August 1866 beendete Bild »Beata Beatrix« der Londoner Nationalgalerie behandelt den Tod der Beatrice »under the semblance of a trance, in which Beatrice, seated in a balcony overlooking the city is suddenly rapt from earth to heaven.« Wie in der Vita nuova beschrieben, sitzt Beatrice auf dem Balkon ihres väterlichen Palastes und träumt. Ueber die Mauer des Balkons hinweg sieht man auf den Arno und jenen andern Palast, wo Dante seine Jugend dicht neben der Angebeteten verlebte, bis zu jenem 9. Juni 1290, da der Tod sie ihm raubte. Ein friedliches Abendlicht breitet sich über das Ufer und spielt auf der Mauer in warmsilberigen Strahlen. Beatrice trägt ein zeitloses, grün-

Digitized by Google

gesunken. Die geflügelte Gestalt des Liebesgottes in rother Draperie (der Pilger-Liebesgott aus Vita nuova, die Kammmuschel auf der Schulter tragend) führt Dante, der vorsichtig und wie schlafbefangen daherschreitet, vor das Sterbelager der Todten und gibt, über den Sarg gebeugt, Beatrice den Kuss, den sie von dem Geliebten nie erhalten hatte, während zwei in grüne Gewänder gehüllte Traumgöttinnen das mit Weissdornblüthen bestreute Bahrtuch einen Augenblick emporhalten, ehe es das Antlitz für immer bedeckt.« Mit erstaunlicher Intensität ist der Ausdruck der Verzückung in Dantes Gesicht und die stille, engelhafte Anmuth der Beatrice gegeben. Sie liegt im Sarge, bleich wie eine Blüthe, in einen weissen Schleier gehüllt, eine Lilie in den gefalteten Händen, nicht wie todt, sondern wie entschlummert, die Lippen geöffnet, als athme sie leise. Ihr blondes Haar umfliesst sie in goldenen Wellen. Wie ein Spiegel gibt die Bettdecke in verschwimmenden Falten die marmornen Formen des Körpers wieder. Ein seliges Lächeln umspielt die reinen, klaren Züge des lieblichen Antlitzes.

Und diese »Seelenmalerei« hat Rossetti fast ausschliesslich in der dritten und fruchtbarsten Periode seines Lebens beschäftigt, in der er fast keine grösseren Bilder, sondern nur einzelne, mit verschiedenen poetischen Attributen versehene weibliche Gestalten malte, deren tiefern Sinn seine Gedichte vermitteln. Das Bild »The Sphinx«, in dem er sich mit dem grossen Räthsel des Lebens beschäftigt, ist das einzige, das noch mehrere Figuren enthält. Drei Personen, ein Jüngling, ein reifer Mann und ein Greis, wollen die geheime Höhle der Sphinx suchen, um die Allwissende nach ihrem Schicksal zu fragen. Nur der Mann stellt wirklich die Frage, der Greis schleppt sich mühsam zur Höhle, während der Jüngling, vom Lauf erschöpft, schon vor dem Ziel sterbend zu Boden sinkt. Die Sphinx verharrt in undurchdringlichem Schweigen, mit ihren grünen unerforschlichen Räthselaugen kalt und gefühllos in's Unendliche starrend. The Blessed Damozel, Proserpina, Fiammetta, The Day Dream, La Bella Mano, La Ghirlandata, Veronica Veronese, Diis manibus, Astarte Syriaca sind sämmtlich Einzelgestalten — zuweilen auf Goldgrund —, die dem Andenken der Elisabeth Siddal geweiht sind. Wie Dante seine Beatrice, so feiert Rossetti in Gedichten und Bildern das jung verstorbene Weib. Er malt sie als »Blessed Damozel« mit sanftem Heiligenantlitz, stillem Mund, fliessendem Goldhaar und tiefinnerlichen, friedenvollen Lidern. Oder stellt sie dar als einen Engel Gottes, wie sie am Thore

Digitized by Google

des Himmels steht und auf die Erde herabblickt. Sie denkt an den Geliebten, an die Zeit, da sie im Himmel ihn wiedersehen wird, an die Hymnen, die sie ihm wird singen lassen. Lilien ruhen in ihrem Arm und Chöre von Engeln schweben ringsum. Handlung oder Rhetorik der Geberden gibt es nicht bei Rossetti. Seine gothisch geschwungenen, langgestreckten Figuren sind von einer Unbeweglichkeit, einem Schweigen, einer fast schwebenden Haltung wie Traumgestalten, die lange vor dem Blick des Träumers stehen, ohne körperliche Gestalt zu gewinnen. Sie gleiten vorüber wie Schemen und Schatten, den Blüthen am Baum und den Aehren des Feldes vergleichbar, die willenlos unter dem Winde schwanken. Sie reden nicht, sie weinen nicht, sie lachen nicht, sie sprechen nur mit den ruhigen Händen, den sinnlichsten, durchgeistigtsten Händen, die je gemalt wurden, und den Augen, den traumhaft fascinirendsten, die seit Leonardo da Vinci in der Kunstgeschichte vorkamen. Elisabeth Siddal ist in den Bildern, die Rossetti ihr widmete, ein wundersam erhabenes Weib, verklärt durch die Mystik einer seltsamen Schönheit. Sie erscheint als ein gewaltiges Wesen, eine Art Sibylle, Sirene oder Melusine, die nichts zart Weibliches hat, sondern auf grossem Nacken einen scharf accentuirten Kopf trägt mit üppigen Lippen und langem, dickem Haar, das ihr struppig und kraus in den Hals fällt. Sie übt mit ihren blendenden Junoarmen und wollustathmenden Schultern eine hypnotisirende und zugleich beunruhigende Wirkung. Man hat Furcht, ihr zu nahe zu kommen, denn man fühlt, dass sie zerdrücken würde, wen sie in die Arme schliesst. Von Lendenkraft zeugt dieses starke, kräftig gerundete Kinn. Ueppig sinnlich ist der blühende Busen. Düstere Räthsel bergen die tiefliegenden, in dämonischem Feuer leuchtenden Augen, unheimlich wollüstig wirken die schwellenden, wie zum Kuss sich bäumenden Lippen. Rossetti drapirt sein Idol venezianisch, mit reichen Gewändern, die in ihrer Farbenstimmung Giorgione ähneln, und streut wie Botticelli stark duftende Blumen neben ihr aus, Rosen besonders, die er mit wunderbarer Vollendung malt, auch Hyacinthen, die er liebt und deren berauschender Duft auf alle seine Sinne wirkt.

Dieser Geschmack für schöne, tiefleuchtende Farben und reiches Beiwerk ist im Uebrigen das Einzige, was der Painter-Poet vom Maler hat, wenn man darunter den versteht, der sich an der Schönheit der sichtbaren Welt berauscht. Seine Zeichnung ist oft mangelhaft; die von den reichen schweren Gewändern umflossenen Körper

Digitized by Google

Ce que je dis, c'est que la vie est une chose qui ne peut pas être définie par la mort. Ce que je dis, c'est que la vie est une chose qui ne peut pas être définie par la mort. Ce que je dis, c'est que la vie est une chose qui ne peut pas être définie par la mort.

Figure 1: Schematic of the Hall effect. The magnetic field B is perpendicular to the current I and the Hall voltage V_H is measured across the sample.

The Hall coefficient is defined as $R_H = \frac{V_H t}{IB}$, where t is the thickness of the sample. For a single-carrier system, $R_H = \frac{1}{nq}$, where n is the carrier density and q is the charge of the carrier. The sign of R_H indicates the sign of the charge carrier: negative for electrons and positive for holes.

Figure 1.1 Ancient Egyptian hieroglyphs from the Temple of Kom Ombo, Egypt. Photo by Jon Bodsworth, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons.

Figure 1: Sample images from the Fashion-MNIST dataset.

Fashion-MNIST is a dataset of Zalando's article images—consisting of a training set of 60,000 examples and a test set of 10,000 examples. Each example is a 28×28 grayscale image, associated with a label from 10 classes. We intend Fashion-MNIST to serve as a direct drop-in replacement for the original MNIST dataset for benchmarking machine learning algorithms. It shares the same image size and structure of training and testing splits.

The original MNIST dataset contains a lot of handwritten digits. Members of the AI/ML/Data Science community love this dataset and use it as a benchmark to validate their algorithms. In fact, MNIST is often the first dataset researchers try. "If it doesn't work on MNIST, it won't work at all", they said. "Well, if it does work on MNIST, it may still fail on others."

Here are some good reasons:

- MNIST is too easy. Convolutional nets can achieve 99.7% on MNIST. Classic machine learning algorithms can also achieve 97% easily. Check out our web page for the list of such benchmark (variations) results.
- MNIST is overused. In this April 2017 Twitter thread, Google Brain research scientist and deep learning expert Ian Goodfellow calls for people to stop using MNIST for benchmarking machine learning algorithms.
- MNIST can not represent modern CV tasks, as noted in this February 2017 Twitter thread by deep learning expert/Keras author François Chollet.

Fashion-MNIST is intended to serve as a direct drop-in replacement for the original MNIST dataset for benchmarking machine learning algorithms. It shares the same image size and structure of training and testing splits.

The original MNIST dataset contains a lot of handwritten digits. Members of the AI/ML/Data Science community love this dataset and use it as a benchmark to validate their algorithms. In fact, MNIST is often the first dataset researchers try. "If it doesn't work on MNIST, it won't work at all", they said. "Well, if it does work on MNIST, it may still fail on others."

Here are some good reasons:

- MNIST is too easy. Convolutional nets can achieve 99.7% on MNIST. Classic machine learning algorithms can also achieve 97% easily. Check out our web page for the list of such benchmark (variations) results.
- MNIST is overused. In this April 2017 Twitter thread, Google Brain research scientist and deep learning expert Ian Goodfellow calls for people to stop using MNIST for benchmarking machine learning algorithms.
- MNIST can not represent modern CV tasks, as noted in this February 2017 Twitter thread by deep learning expert/Keras author François Chollet.

nieder im Schatten. Und Merlin schlief ein, und als sie sah, dass er schlief, erhob sie sich leise, leise, und begann die Verschwörung genau nach den Vorschriften Merlins, indem sie neunmal den magischen Zirkel zog und neunmal die Verschwörungsformel aussprach. Und Merlin blickte um sich und es kam ihm vor, als wäre er eingeschlossen in einem Thurm, dem höchsten der Welt, und er fühlte seine Kraft schwinden, als ströme das Blut aus seinen Adern.«

In andern Bildern verzichtet er auf alle Gedankentiefe und beschränkt sich auf einfache Gruppirung zarter Mädchenfiguren, in denen er nur eine Schönheitsgalerie der subtilsten Linien, Formen, Farben und Bewegungen zusammenstellt. Der Art war 1878 die »goldene Treppe«, auf der eine Schaar engelhafter Geschöpfe herabsteigen, gänzlich ziel- und zwecklos, manche mit Musikinstrumenten, alle mit genau denselben Füsschen, Kränzen und reichgefältelten weissen Gewändern. Aus demselben Jahre stammt der »Venusspiegel«, eine Anzahl Nymphen, die Abends beim Scheiden der Sonne in einer feierlich ernsten Landschaft am Ufer eines klaren Weihers zusammenkommen, dort niederknieen und sich in den Fluthen spiegeln.

Zu diesen zahlreichen Staffeleibildern kommen die decorativen Arbeiten des Meisters. Burne-Jones hat für die englische Kirche in Rom eine pretiös ernste byzantinische Decoration entworfen und in England, dessen Kirchen für Wandmalerei keinen Raum bieten, eine desto umfangreichere Thätigkeit auf dem Gebiete der Glasmalerei entfaltet. Bis in die 60er Jahre wurden solche Kirchenfenster fast immer aus Deutschland bezogen. Die Münchener Hofglasmalerei besorgte die Ausschmückung der Kathedrale von Glasgow nach Zeichnungen von Schwind, Heinrich Hess und Schraudolph, die Fenster der Paulskathedrale nach Schnorr, die Fenster des Edinburgher Parlaments nach Kaulbach. Heute beherrscht Burne-Jones dieses ganze Gebiet, und während die deutschen Meister das Glasgemälde modernisirt wie ein nazarenisches Fresko behandelten, hat Burne-Jones durch eindringende Vertiefung in die mittelalterliche Formensprache einen neuen Stil für Glasmalerei geschaffen, der sich raffinirt der englischen Neugothik anpasst. Seine bedeutendste Leistung sind wohl die Glasfenster, die er für St. Martins Church und St. Philips Church in seiner Vaterstadt Birmingham lieferte. Und diese Thätigkeit auf dem Gebiet gothischer Glasmalerei erklärt auch, wie er zum Stil seiner Staffeleibilder gelangte: er gewöhnte sich daran, auch diese mit dem architektonischen Gefühl des Gothikers zu componiren. Ge-

Digitized by Google

geschwungenen, leise geöffneten Mund. Burne-Jones' Malerei gleicht einem jener vergoldeten Blumentische, wo Gewächse aller Zonen ihre Schlingpflanzen und ihren Blätterschmuck, ihre Trauben und Kelche, ihre Wohlgerüche und wunderbare Farbenpracht in künstlicher Harmonie durch einander mischen. Seine Kunst ist in ihrem gesuchten Archaismus eine gezierte, gekünstelte Kunst und würde wohl so rasch wie jene üppigen exotischen Pflanzen verblühen, wäre dieser Schüler der Italiener nicht doch auch Vollblutengländer, dieser Primitive nicht auch Décadent, dieser wiedererstandene Botticelli nicht an der Themse echt britisch geworden.

Burne-Jones verhält sich zu Botticelli ebenso, wie dieser selbst der Antike oder wie Swinburne seinen literarischen Vorbildern gegenüberstand. Swinburne hat als feinsinniger Archäolog alle Stilarten reproducirt: die Sprache des alten Testamentes, die Formen Griechenlands und das naive Gestammel ritterlicher Sänger. Er schmückt seine Strophen mit allen seltenen Metaphern, die jemals in den Literaturen aller Zeiten blühten. Sein Drama »Atalanta« ist bis auf die Chorgesänge eine genaue Nachbildung der sophokleischen Tragödien. In der Ballade »vom Leben« ahmt er sorgfältig den Stil der Canzonettdichter nach, die auf Dante und die frühesten italienischen Lyriker folgten. In »Laus Veneris« erzählt er die Geschichte von Tannhäuser und Frau Venus nach Art der französischen Romantiker des 16. Jahrhunderts; Sant Dorothee ist eine getreue Wiederaufnahme von Chaucers eigenthümlichem Erzählungsstil; das »Weihnachtslied« schliesst geschmeidig den provençalischen Refrain-Balladen sich an. Selbst die ältesten Mysteriengesänge reproduciren einzelne Gedichte so täuschend, dass sie in der Form mit echten zu verwechseln wären. Aber den Inhalt der Swineburne'schen Strophen würde ein früherer nie geschrieben haben. Es ist undenkbar, dass ein griechischer Chor das Lied gesungen hätte von der Erschlaffung des Menschen, von den Geschenken der Trauer und der Thränen oder den Hymnus an Aphrodite, die todbringende Blume, die aus Meerschaum und Blutgischt geboren ward. Wenn er in »Hesperia« einen Mann, der bis zum Uebermass geliebt und in Roms wilden Genüssen allzu viel gelitten hat, bleich und ermattet in's goldene Westmeer hinaussegeln lässt, um dort die »glücklichen Inseln« zu erreichen und Ruhe vor dem Tode zu finden; wenn er in seinen »Hendekasyllaben« in classisch gemeisselter Sprache über das schnelle Hinschwinden des Schönen klagt und über geheimnissvolle Krank-

Digitized by Google

heiten, die plötzlich die Lebenskraft aufzehren — so spiegeln diese Stimmungen nicht antike Denkweise, sondern die vom Schlusse des 19. Jahrhunderts wider. Ebenso frei und selbständig verhält sich Burne-Jones zum Inhalt alter Legenden. Er nimmt sie auf, bildet sie aber um, entdeckt in ihrem Kern moderne Leidenschaften, versetzt sie mit nüancenreichen Zügen, die er ohne Weiteres dem Inhalt einer neuen Weltanschauung und seines Zeitalters entnimmt. Die menschliche Seele, alt geworden, blickt gleichsam zurück auf den Weg, den sie ging, und findet die Seele des Greises schon latent in dem Kind, das der Vater des Mannes. Alle Gestalten seiner Bilder sind umschwebt von einem Dämmerlicht, das nichts gemein hat mit der Tageshelle, in die das Renaissancezeitalter die Antike rückte. Es bleibt, wenn man sie deuten will, ein unaufgelöster Rest, ein Zauberhauch, der ihren Zug umwittert, etwas Geheimnissvolles, Märchenhaftes, das sich nicht fassen lässt. Es ist die schwebende Stimmung, die Empfindung unseres Zeitalters. Wie aus einem Zauberspiegel starrt unser eigenes inneres Selbst uns gespenstisch entgegen.

Und wie er den ganzen Geist der alten Legenden ummodelt, so übersetzt er auch künstlerisch die entlehnten Gestalten sofort in seine eigene Formgebung, macht sie in Typus, Körperbau und Haltung ohne Weiteres ihrer neuen Rolle dienstbar.

Schon die ganze Temperatur seiner Bilder ist eine andere als bei den Meistern des Quattrocento. Auch bei Botticelli grünt das junge Laub und prangt in saftiger Fülle. Aber bei Burne-Jones gleicht die Vegetation einem der riesigen Wälder auf Sumatra oder Java. Alle Pflanzen sind üppig und farbenprächtig und scheinen unter einer übermächtigen Fülle von Lebenskraft zu ersticken. Jeder Baum macht den Eindruck schnellen, durch tropische Hitze geil emporgetriebenen Wachsthums. Saftige Schmarotzerpflanzen winden sich von Stamm zu Stamm; Guirlanden von Schlinggewächsen durchranken wuchernd die Aeste.

Und wie die Vegetation üppiger, sinnlicher, sind die Menschen hungriger, schmachtender. Die herbe Anmuth, Härte und Sprödigkeit des Quattrocento ist abgeschwächt in empfindsame Melancholie. Die träumerische Holdseligkeit Botticellis verwandelt sich in feierliche Weihe, zarte Hinfälligkeit, wollüstige Müdigkeit, weichen Weltschmerz. Malt er antike Sibyllen, so liegt über ihnen zugleich ein Hauch der überirdisch weltflüchtigen Askese des Mittelalters und der schwermüthig bleichsüchtigen Blasirtheit vom Schlusse des 19. Jahrhunderts.

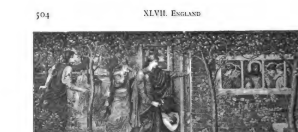
Digitized by Google

J. N. Strudwick.

Malt er eine Venus, so siegt sie nicht durch ihre Nacktheit, sie trägt ein schweres, brokatenes Gewand, und um sie herum liegen Symbole des christlichen Märtyrerthums, Palmen, vielleicht eine Leyer. Nicht ihres Körpers Schönheit macht sie zur Liebesgöttin, nur das Geheimniss, das in ihren strahlenden Augen dämmert. Nicht die Olympierin ist sie, die das lustige Abenteuer mit dem Kriegsgott Mars bestanden unter dem Gelächter der himmelbewohnenden Götter, sie ähnelt in ihrer mönchischen Zerknirschung mehr der schönen Teufelin des Mittelalters, die auf ihrem Zug in's Exil an dem Kreuze, wo der Menschensohn hing, vorbei wallte und alle Bitterkeit der Jahre gekostet. Seine Madonnen haben in ihren mild gefassten Zügen eine leise Trauer, die bei den italienischen selten sich findet. Selbst die Engel, im Quattrocento schalkhaft und muthwillig, verrichten mit feierlichem Ernst ihr Amt, und durch ihre verehrende Andacht zieht eine verhaltene Wehmuth. Bei Botticelli sind sie jugendfrische, leichtgeschürzte Gestalten mit flatternden Locken, gebauschten Gewändern und schmiegsamem Körper, sei es, dass sie in seligem Taumel die Madonna umschweben oder in begeisterter Verzückung zum Christkind aufblicken. Bei Burne-Jones werden sie tiefernste, düster andächtige Wesen, die so gedankenvoll, so träumerisch passiv vor sich hinstarren, als hätten sie schon den ganzen Kummer der Welt erfahren. Ihre Glieder sind wie gelähmt, ihre Bewegungen müde. Man kann kein Bild von ihm sehen, ohne an die Florentiner des 15. Jahrhunderts zu denken, aber erkennt auch sofort, dass Burne-Jones es geschaffen. Selbst zu Rossetti, seinem Herrn und Meister, stellt er sich durch dieses melancholische Element in Gegensatz: auf den Opiumrausch folgt die Ernüchterung.

Rossettis Frauen sind blendend prachtvolle Gestalten von moderner, grausam überlegener Schönheit: Schwestern Messalinens, Phaedras, Faustinens. Er zeichnet sie als üppige Wesen mit herrlichem, geschmeidigem Leib, langem, weissem Hals und schneeig schimmerndem Busen; mit vollem, duftigen Haar, heissen, lechzenden Augen und dämonischen Lippen. Ihre Mutter ist Venus Verticordia, die Rossetti so oft malte. Grausam in ihrer Liebe wie eine Naturgewalt, gleichen sie jener singenden Nixe mit korallenrothem

Digitized by Google



Strudwick: Die zehn Jungfrauen.

Swinburnes schwül sinnliches Liederbuch endet mit einem Gedichte »Der Garten der Proserpina«: wie Adonis, überdrüssig aller menschlichen und göttlichen Dinge, nicht mehr fähig, den betäubenden Duft der Rosen Aphroditens zu ertragen, mit schwankendem Schritte dem Throne naht, auf dem die stille Persephone, mit kalten weissen Blumen bekränzt, schweigsam sitzt. So endet Rossettis flammend bebende Leidenschaft, sein vulkanisches Liebesverlangen bei Burne-Jones mit trauernder Entsagung, mit Schlaf und Tod.

Während in den Gestaltungen Burne-Jones' Hellenismus und Christenthum durcheinander fliesst, trat bei den Folgenden eine Arbeitstheilung ein, indem sich die einen ausschliesslich der Behandlung antiker Stoffe, die anderen der kirchlich-romantischen Malerei im Sinne des Quattrocento zuwandten und wieder Andere ihren Hauptberuf darin fanden, reformatorisch auf verwandte Gebiete des Kunstgewerbes überzugreifen.

R. Spencer Stanhope, der gleich Burne-Jones ursprünglich an der Oxforder Universität studirte und dort durch die Wandbilder Rossettis seine ersten Anregungen erhielt, bewegte sich auch später hauptsächlich auf dem Boden der decorativen Malerei und ist neben Burne-Jones der am meisten beschäftigte kirchliche Monumentalmaler Englands. Oelbilder sind wenige von ihm vorhanden und in ihrer graziösen quattrocentistischen Haltung äusserlich kaum von denen Burne-Jones' verschieden. Auf einem Bilde der Galerie von Manchester sitzt ein Mädchen auf blumiger Wiese, ein kleiner Amor mit rothen Fittigen

Digitized by Google

Ever since the Middle Ages, the Rhine has been the most important river in Europe. Its valley has been the scene of countless battles, and its waters have carried the commerce of many nations. Along its banks are found some of the most beautiful castles and cathedrals in the world. The river rises in the Swiss Alps and flows through Germany and the Netherlands before emptying into the North Sea. Its total length is about 1,230 kilometers, and it drains an area of more than 185,000 square kilometers.

Strudwick: Gentle Music of a bygone day.

Gemeinschaft, die im 15. Jahrhundert Kunst und Handwerk verknüpfte, verschmähten er und einige Jüngere nicht, Zeichnungen für Stoffe, Tapeten, für Möbel und Hausrath aller Art zu liefern. Ausser den alten Italienern fragten sie hauptsächlich die Japaner um Rath und verstanden es, trotz aller Entlehnungen einen völlig modernen selbständigen Stil zu schaffen. Das gesammte englische Kunstgewerbe wardvorjüngt, die Hauseinrichtungegewann ein heiter festliches Gepräge. Lauter lichte, zarte, fein abgetönte Farben, lauter schlanke, zierliche, lebendige Formen herrschen vor; Alles erscheint gefällig, graziös. An die Stelle des schwerfälligen Wandgetäfels, das in den 60er Jahren beliebt war, traten helle, blumengeschmückte Tapeten; die Butzenscheiben machten grossen Spiegelfenstern Platz mit duftigen, von bunten, langstieligen Blüthen durchrankten Gardinen. Schlanke Säulchen gliedern die in zarten Farben bemalten oder in Lack und Email schillernden Schränke. Weiche, im delicaten Glanz indischer Seide strahlende Kissen schmücken die Sitze. Selbst der Ausstattung der Bücher bemächtigte sich die Ornamentik des Praeraffaelismus, und England schuf das moderne Buch, zu einer Zeit, als man anderwärts noch durchaus an der Nachahmung der alten Vorbilder festhielt.

Arthur Hughes erregte in seinen ersten Jahren durch eine Ophelia Aufsehen, eine zarte, ganz englische Gestalt von weicher praeraffaelitischer Grazie, ist später aber selten über sentimentale Renaissancemädchen à la Julius Wolff und Humoristisches im Sinne der Genremalerei hinausgekommen.

Consequenter hielt *J. N. Strudwick*, der anfangs bei Spencer Stanhope, dann bei Burne-Jones arbeitete, an den praeraffaelitischen Principien fest. Seine Bilder sind von demselben zarten entnervten

Crane: Die flüchtigen Stunden.

Gestalten von holder Einfalt und köstlicher seelischer Tiefe, die fast ebensoviel von Fra Angelico wie von Ellen Terry haben. Der Ausdruck ist still, ruhig. Sie wundern sich nicht über den Ankömmling, sondern starren mit ihren grünen Nixenaugen sinnend in's Unendliche. Die Architektur des Hintergrundes ist wie auf den Bildern Giottos ganz symbolisch gedacht. Ein kleines Häuschen mit goldenem Dach und vergoldeten mittelalterlichen Reliefen wird wie eine Arche Noah von einer dichten Schaar kleiner Engel bewohnt. Die Farbe ist reich, sonor wie auf Jugendwerken Carlo Crivellis.

Henry Holiday, der neuerdings viel zu decorativen Aufgaben herangezogen wird, erscheint in diesen Arbeiten als ein Juste-milieu zwischen Burne-Jones und Leighton. Die jüngste Vertreterin der religiös romantisch angehauchten Gruppe ist die in Rom lebende Frau *Marie Spartali-Stillmann*, die im Sinne Rossettis meist Bilder aus Dante, Boccaccio und Petrarca malt.

Andere, die sich der Behandlung antiker Gegenstände zuwandten, wurden durch diese Stoffe auch in ihrer Formgebung wieder mehr zum Cinquecento-Idealismus geführt und verloren dadurch das strenge praeraffaelitische Gepräge.

Namentlich *William Blake Richmond* verräth heute in nichts mehr, dass auch er einst dem mystischen Kreise der Oxforder angehörte. Die Ariadne, die er damals malte, war ein mageres hochaufgeschossenes Weib mit flatternden schwarzen Mantel, klagend emporgehobenen Armen und den tiefen Gazellenaugen, die Burne-Jones seiner Vivine gegeben. Auch die Farbengebung hielt sich in dem bronzenen Oliventon, der Burne Jones' erste Arbeiten kennzeichnet. Bald darauf überlebte er in Italien eine vollständige Umwandlung seiner Anschau-

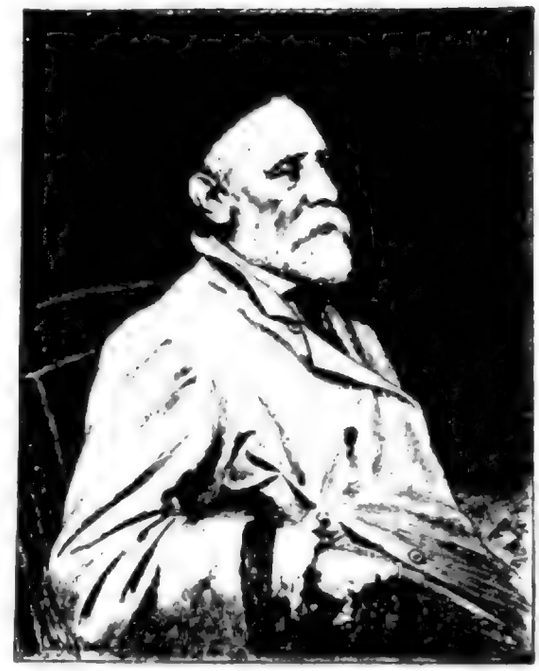
Digitized by Google

ungen. Formell von Alma Tadema, coloristisch von den Franzosen beeinflusst, hat er immer mehr der Weise der Akademie sich genähert, bis er schliesslich ein Classicist ohne hervorstechende Eigenart wurde. Bezeichnend für diese Phase war die Allegorie »Amor vincit omnia«. Aphrodite steht, aus dem Bade kommend, nackt in einem griechischen Porticus, durch den man auf eine purpurne See blickt. Ihre Dienerinnen sind beschäftigt, sie zu bekleiden, sämmtlich edle, keusche Gestalten von jener classischen Grazie und zierlichen Wellenlinie, die Leighton seinen Idealfiguren zu geben pflegt. Auf einem durch die Berliner internationale Ausstellung 1891 auch in Deutschland bekannt gewordenen Bilde schwebte Venus, eine lichtweisse Gestalt, in feierlicher Bewegung zu Anchises hernieder. — Unmittelbar und frisch wirkt er nur noch in den zarten Kinderbildern, die ihm in den letzten Jahren die Haupterfolge brachten. Mädchen mit dichtem aschblonden Haar, feinem Mund und empfindsamen grossen Rehaugen sitzen in weissem oder blauem Kleid träumerisch vor einem rothen oder blauen Vorhang. Den ätherischen Gestalten und duftigen Farben entspricht die ästhetische Malweise, die in ihrer Zartheit fast an Pastell erinnert.

Crane: Flora.

Weit mehr als Richmond ist es *Walter Crane* gelungen, die präraffaelitische Auffassung mit einem an der Antike gebildeten Schönheitsgefühl, Burne Jones' »wenig Fleisch und viel Gemüth« mit einem gemessenen Adel der Formen zu vereinen. 1845 in Liverpool geboren, hatte er seine frühesten Kunsteindrücke auf der Ausstellung

Digitized by Google



George Frederick Watts.

zwischen dem ästhetischen Charakter der Formen und deren inhaltlicher, symbolischer Bedeutung. Ueberall formt er die natürliche Erscheinung dem Material entsprechend stilgemäss um. Ganz einzig ist die Art, wie er die edelsten Vorbilder der Antike und der Renaissance benutzt und doch sofort in die englische Empfindungsweise, in modern verwendbare Formen überträgt. Und — last not least — ist er ein wunderbarer Illustrator. Es erregte einen Sturm des Entzückens, als Ende der sechziger Jahre seine ersten Kinderbilderbücher The Fairy Chif, The little Pig who went to Market und King Luckiboy erschienen, deren Compositionen bald auf allen Stickmustern prangten. Darauf folgten seit 1875 bei Macmillan & Co.: Tell me a story, Herr Baby, The First of May, a Fairy Masque, The Sirens Three, Floras Feast und Echoes of Hellas. Die beiden Albums »The Babys bouquet« und »The Babys opera« von 1879 sind wohl die schönsten von allen. Die Zeichnungen von Walter Crane haben trotz ihrer kindlichen Stoffe eine solche Monumentalität, dass sie wie »grosse Malerei« wirken. Ohne nachzuahmen, findet er von selbst die Grazie und den Charakter der primitiven Florentiner. Einzelne seiner Blätter lassen an den Traum des Polifil denken und könnten das Monogramm des Giovanni Bellini tragen. Es ist ein tiefes germanisches Gefühl, das, vermischt mit heidnischen Erinnerungen, diese Blätter hervorgebracht, eine fast griechische und doch englische Kunst, wo die Phantasie wie ein thörichtes, träumerisches Kind mit dem glänzenden Gebinde der Formen und Farben spielt.

Ganz abseits als eine Persönlichkeit für sich steht der grosse *George Frederick Watts.* Inhaltlich unterscheidet er sich von den andern dadurch, dass er nicht an Dichter sich lehnt, sondern selbständige Allegorien ersinnt, formell dadurch, dass er in der Zeichnung weder zum Quattrocento noch zum römischen Cinquecento neigt, sondern mehr dem Venedig der Spätrenaissance gehört. Statt der marmornen

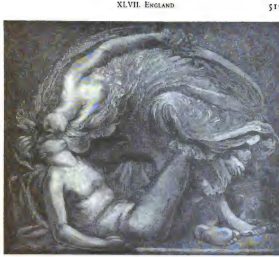
Digitized by Google

Watts: Orpheus und Eurydice.

konnte, das Leben in seiner stillen Ideenwelt einer rauschenden Geselligkeit zu opfern. Nichts was in Künstlerkreisen vorgeht, tritt an ihn heran; er weiss nicht, ob er verstanden wird oder nicht. Fast nie seit 30 Jahren hat er ausgestellt, wenigstens immer nur separat. Dagegen überliess er fast jeder öffentlichen Sammlung leihweise eines seiner Bilder. In einem der Treppenhäuser des South-Kensington-Museums vor dem Eingang der Bibliothek sind allein neun grosse Werke aufgehängt. Doch selbst diese nur als »Beispiele« seiner Kunst. Um ihn ganz kennen zu lernen, muss man ihn zu Hause aufsuchen. Sein Atelier in Little Holland House, das nach dem Tode des Malers als geschlossene Sammlung in den Besitz des Staates übergehen soll, enthält fast alle seine bedeutenden Schöpfungen und wird am Samstag und Sonntag Nachmittag vom Publikum wie ein Museum besucht.

Als Landschafter ist Watts ein Phantast wie Turner, nur dass er neben der rein künstlerischen Wirkung immer darauf ausgeht, irgendwelche fernabliegende Empfindungen und Gedanken anzuregen. Die Landschaft »Corsika« zeigt eine graue Fläche mit geringen Schwankungen des Tons, die vermuthen lassen, dass jenseits der See ein fernes Eiland aus dem Nebel auftaucht. Das ganz in hellblauen Tönen spielende Bild »Berg Ararat« stellt eine Anzahl nackter Felskuppen dar, die sich im intensiven Blau einer durchsichtig reinen Sternennacht baden. Ueber der höchsten Felsspitze funkelt ein Stern in hellerem Glanz als die andern. In dem Bilde »die Sündfluth 41 ster Tags« versuchte er nach seiner eigenen Auslegung die Kraft darzustellen, »mit der Licht und Hitze, die Dunkelheit verscheuchend

Digitized by Google



Watts: Artemis und Endymion.

und die Wassermengen in Dunst und Nebel auflösend, der erstorbenen Natur neues Leben geben.« Was dem Auge geboten wird, ist eine zarte Farbensymphonie, über die Turner sich gefreut hätte: wild bewegtes Meer, Wolken, die wie flüssiges Gold schimmern, Nebel, hinter dem als rother Feuerball in magischem Strahlenglanz die Sonne aufgeht.

Ernst und einfach ist er in seinen Porträts. Wie vor 50 Jahren David d'Angers ein halbes Menschenleben daransetzte, eine Porträtgalerie berühmter Zeitgenossen zusammenzubringen, hat heute Watts den Ruhm, wirklich der Geschichtsschreiber seiner Zeit zu sein. Die Bildnissgalerie, die in seinem Atelier vereinigt ist und später als Ganzes der National Portrait Gallery überwiesen werden soll, enthält etwa 40 Porträts, Alles Brustbilder, alle in gleichem Format. Alles sehr berühmte Männer. Von Dichtern: Alfred Tennyson, Robert Browning, Matthew Arnold, Swinburne, William Morris, Henry

Digitized by Google

Sculpture

zieht er die Gestalt der Gefährtin an's Herz. Die Scene »Artemis und Endymion« ist dargestellt durch eine hohe Frauengestalt in silberschimmerndem Gewande, die sich in sichelförmiger Windung über den schlafenden Hirten beugt.

Doch gewöhnlich benutzt er weder den christlichen noch den antiken Ideenkreis, sondern verkörpert seine eigenen Gedanken. Auf dem Bilde »Die Illusionen des Lebens« von 1847 schweben schöne Traumgestalten über einem Golf, der sich an der Grenze des Daseins aufthut. Zu ihren Füssen liegen die zertrümmerten Embleme der Grösse und Macht, und auf einem schmalen Streifen Erde dicht über einem Abgrund sind die noch nicht zerstörten Illusionen sichtbar: der Ruhm, in Gestalt eines geharnischten Ritters, der der Seifenblase eines glänzenden Namens nachjagt; die Liebe als ein zärtlich umschlungenes Paar; die Gelehrsamkeit als ein im Dämmerlicht über Handschriften gebückter Greis; die Unschuld als ein Kind, das nach einem Schmetterling hascht. — Der »Todesengel« zeigt eine gewaltige geflügelte Frau am Eingang des Weges thronend, der in die Ewigkeit führt. Auf ihren Knieen ruht, auf weisses Tuch gebettet, der Leichnam eines neugeborenen Kindes. Männer und Frauen jeden Standes legen ehrerbietig zu den Füssen des Engels die Abzeichen ihrer Würde, die Werkzeuge ihrer irdischen Thätigkeit nieder. — Das Bild »Die Liebe und der Tod« schildert die beiden grossen, die Welt beherrschenden Mächte, wie sie zusammen um die Seele eines Menschen ringen. Der bleiche Tod, mit Schritten, in denen eine unheimliche Majestät liegt, naht Einlass begehrend der Thür eines Hauses; die Liebe, eine knabenhaft schmächtige Gestalt mit hellen Flügeln vertritt ihm den Weg, doch eine grosse, unwiderstehliche Geberde genügt dem Mächtigen, den zusammenschauernden Jüngling zur Seite zu schieben. — Auf dem Bilde »Liebe und Leben« hilft der Genius Liebe, ein schlanker kräftiger Ephebe, dem armen schwachen hilfesuchenden Leben, einer halb erwachsenen, schüchtern und furchtsam auftretenden Mädchengestalt, den steinigen Weg eines Gebirges hinaufsteigen, über dem golden die Sonne aufgeht. — Die »Hoffnung« ist bei Watts ein zarter, in blauen Duft gebadeter Genius, der verbundenen Auges auf der Weltkugel sitzt und beglückt dem leise angeschlagenen Laut der letzten Saite seiner Harfe lauscht. Der »Mammon« verkörpert sich ihm durch einen rohen, dicken Satyr, der seine Sohle auf einen Jüngling und ein junges Mädchen brutal wie auf einen Fussschemel setzt.

Digitized by Google

Ch. Bonnet

von allen Malern der Gegenwart — nächst Böcklin — er die meiste Aussicht hat, ein alter Meister zu werden. Burne-Jones' Kunst ist bei all ihrer geistigen Selbständigkeit in ihrem äussern Gewand von gesuchtem Manierismus. Die Empfindung ist frei geworden, doch die Formgebung hält sich in alten Grenzen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass spätere Generationen, für die das specifisch Moderne seines Empfindungslebens mehr sich verwischt, ihn wegen seines zeichnerischen Archaismus ebenso zu den Eklektikern rechnen werden wie wir heute Overbeck und Führich. Watts gegenüber kann das nicht geschehen. Seine Werke sind der Ausdruck eines von der Vergangenheit und den Augenblicksneigungen der Gegenwart gleich unabhängigen Künstlers. Seine Formensprache arbeitet mit keinen der Antike oder dem Quattro- und Cinquecento entlehnten Schönheitslinien, sie ist eine ganz eigene, die er selbst sich geschaffen. Keine Gelehrsamkeit, keine von der Renaissance überkommenen Attribute und Symbole hat er nöthig, um seinen Allegorien Körper zu geben. Eine neue typenbildende Kraft setzt bei ihm ein, und seine Gestalt des Todes — dies grosse, in Weiss gekleidete Weib mit dem hohlwangigen, fahlen Gesicht, den leblosen, eingesunkenen Augen — ist nicht minder überzeugend als der Genius mit der umgekehrten Fackel oder das burleske Knochengerüpp des Mittelalters. Dazu kommt ein Zug der Tiefe und einfachen Grösse, der in unserer Zeit ganz einzig. Gerade der empfindlichere Nervenapparat, der uns im Gegensatz zu den Alten eigen, hat auch den Kunsterzeugnissen der Gegenwart gemeinhin einen Zug des Capriciösen, Verstörten, unruhig Uebereizten gegeben, der sie zurückstehen lässt hinter denen der Alten.

Watts ist vielleicht der einzige, der diese Annäherung in jeder Hinsicht verträgt. Ein Mann, der fern vom Ausstellungsgeräusch voll sich ausleben konnte, der gesund und frisch noch als Greis wie ein Jüngling schafft, ist er auch in seiner Kunst immer einfach, abgeklärt, ernst, grandios, feierlich, von monumentaler Erhabenheit. Die Gegenwart könnte ihn — ohne dass Nachahmung vorläge — direct aus der Renaissance übernommen haben, so tief ist sein Sinn für Schönheit, so condensirt und unmittelbar seine gestaltende Kraft. Ich wüsste nicht, wer von den Jetztlebenden eine Scene wie die vom Tod und der Liebe so ruhig ohne rhetorische Geberden und alle Mittelchen theatralischer Inscenirung verkörpern würde. Alles hat Stil bei Watts, keinen äusserlich nachempfundenen, sondern einen eigenen, einen Stil, den ein bedeutender Mensch, ein Denker und

Digitized by Google

Dichter sich selbst zum Ausdruck seiner Gedanken formte. Das macht ihn zu einem Meister der zeitgenössischen Malerei und der Malerei aller Zeiten. Das wird ihn späteren Generationen vielleicht als den grössten unserer Tage erscheinen lassen. England hält ihn schon heute dafür. Ihm — neben Rossetti und Burne Jones — wird die höchste Bewunderung gezollt, er ist der »artistic artist of this day«, neben dem ein Tadema oder Leighton erst in zweiter und dritter Linie wie brave Handwerker genannt werden. Nur Whistler wird von Einigen ihm gleichgestellt, und so verschieden dieser wunderbare Magier der Tonwerthe inhaltlich von dem Gedankenillustrator Watts sein mag — von dem zarten Grisaillenstil des grossen George Frederick ist der Weg nicht weit zu den nebligen, in Dampf aufgelösten Harmonien Whistlers.

Digitized by Google

XLVIII.

Whistler und die Schotten.

ALS im Sommer 1888 der englische Saal der Münchener Internationalen Ausstellung eröffnet wurde, hing auf der Mitte der Hauptwand ein Porträt in ganzer Figur. Das Modell war eine grosse, sehr schlanke Frau; sie ging, sich vom Beschauer entfernend, in's Bild hinein, man sah sie im Profil, in dem Moment, wo sie den Kopf drehte und noch einen letzten Blick herauswarf, um dann zu verschwinden. Es war Lady Archibald Campbell, eine der schönsten Frauen Englands. Das Porträt gab sie lebend, in all ihrem Reiz, mit ihrer zarten Taille, ihrem blonden Haar, den aristokratischen Händen und tiefen Augen. Oder besser: es gab eine Essenz ihrer vornehmen, stolzen Schönheit, nur, was übrig bleibt von einer Gestalt, wenn der Künstler aus seinem Eindruck Alles eliminirt, was nicht im höchsten Grade exquisit und fein ist. Auf dem Gesicht des sylphenhaft dahingleitenden Wesens lag der Ausdruck einer leichten Verachtung — als hätte das schöne Weib Mitleid mit all den hässlichen Ausstellungsbesuchern, die sie betrachten würden, oder all den armen, schlecht gemalten Menschen, deren Porträts ringsum hingen. Das Ganze hob sich grau von einem schwarzen Hintergrund ab, nur sanft belebt durch zart graublaue und braungraue Töne, ein wenig Blond, ein wenig Rosa. Trotzdem war das Bild voll von Luft, von einer seltsam weichen, harmonischen Luft. Man fühlte das Modell leben, gehen, sich bewegen. Es war ein grosses Kunstwerk, das Werk eines Meisters, ein Werk *Whistlers*.

Das zweite der in München ausgestellten Bilder — eine Nocturne »Schwarz und Gold«, in der Alles dunkler Glanz war, von einzelnen goldenen Sternen unterbrochen — verstand ich damals nicht, aber lernte es verstehen, als bald darauf der Weg mich nach England führte. Ein Novembertag war's, ich stand auf dem Deck des Schiffes und beobachtete, wie der Abend über das Meer sank. Das ruhige, dunkle Wasser, über das der Dampfer in regelmässigen Stössen glitt,

Digitized by Google

Whistler: Lady Archibald Campbell.

verschmolz mit dem Blau des Himmels. Alle Linien schwanden. Ein Trauerschleier grauschwarzer Dämmerung umwogte das Auge. Da plötzlich rechts flammt zuckend das Licht eines Leuchtthurms, ein grosser, gelber Fleck, rund und flimmernd wie ein mächtiger Planet. Weiter hinten ein anderes, feineres, dann noch eines, andere und wieder andere, eine ganze Allee von Lichtern — jedes von grossem blauen Dunstkreis umgeben. Und ganz hinten das Lichtermeer der fernen Stadt. Es war, als schwebe ein Feengarten in der Luft mit leuchtenden goldenen Blumen, die leben, sich bewegten, zuweilen ihre Kelche schlossen, verschwanden, um desto lebhafter aufzuflimmern. Die Sterne darüber glichen Glühwürmchen, die bald hell leuchteten, bald in der Nacht verschwammen. Und blickte man tiefer, so spiegelte sich im Wasser Alles noch einmal in tausend goldenen und silbernen Reflexen — eine Harmonie schwarz und gold — ein Whistler.

Der Meister dieser Werke, ein Künstler von Gottes Gnaden und wohl von Allen, die heute auf Englands Boden wandeln, die genialste, stolzeste Erscheinung, ist von Geburt Amerikaner. Seine Vorfahren lebten in Irland, bis im Beginne dieses Jahrhunderts Major John Whistler von da nach Amerika übersiedelte. Dessen Sohn war Major George Whistler, der später als Ingenieur nach Russland ging, wo er die Petersburg-Moskauer Eisenbahn baute und unter Kaiser Nikolaus eine einflussreiche Stelle einnahm. Er hatte sich in Amerika mit einer Dame aus Kentucky verheirathet, und als Sohn dieses Paares wurde James Mc Neill Whistler, der Maler, 1834 in Baltimore geboren. Er verlebte seine Kinderjahre in Russland, kehrte jedoch nach des Vaters Tode mit seiner Mutter nach Amerika zurück, wo

Digitized by Google

er seine Erziehung in der Kriegsschule von West Point erhielt. Auch er sollte Officier werden, fühlte sich aber in diesem Berufe nicht wohl und ging 1856 in das Atelier Gleyres nach Paris, wo er mit Degas, Bracquemond, Fantin-Latour, Ribot und Legros befreundet ward. In Paris veröffentlichte er 1858 seine erste, den Sammlern unter dem Titel »The little French Set« bekannte Serie von Radirungen und schickte 1859 einige Bilder auf den Salon, die zurückgewiesen wurden. Dasselbe Schicksal hatte 1863 sein erstes hervorragendes Werk, die »femme blanche«, die dann im Salon des Refusés ausgestellt wurde und gleichzeitig mit den ersten Bildern Manets in Künstlerkreisen ungemeines Aufsehen erregte. Die weisse Dame, stehend, hob sich ab von einem weissen Vorhang, der den ganzen Hintergrund des Bildes deckte. Das Ganze war, durch die Linien einer Figur auseinandergehalten, eine Combination weisser Töne, ein Arrangement in Weiss. Das war damals im Titel noch nicht gesagt. Aber bei den späteren, 1874 in London ausgestellten Bildern fügte er bei: Portrait de ma mère — Arrangement en noir et en gris. Portrait de Carlyle — Arrangement en noir et en gris. In beiden Werken waren Figuren und Hintergrund in einer aus schwarz und grau combinirten Tonscala gehalten.

Mit den Bildern war Whistler selbst nach London gekommen, das seitdem sein Wohnsitz blieb, soweit bei dem nervösen Mann, der bald in Paris, bald in Venedig oder Amerika auftaucht, überhaupt von einer Heimath zu sprechen ist. Er liess sich dort in Chelsea nieder, das er als Radirer künstlerisch entdeckte, und stellte in den nächsten Jahren theils in Burlington House oder in der Grosvenor Gallery, theils in einem eigenen Local Pall Mall Nr. 48 aus — mit Vorliebe kleine Bilder, die er als »Noten, Harmonien und Nocturnen«, als Arrangements in Gelb und Weiss, Arrangements in Fleischfarbe und Grau, Arrangements in Braun und Gold, Harmonien in Grau und Pfirsichfarbe, als Symphonien in Blau und Rosa oder als Variationen in Grau und Grün bezeichnete. Die Vignetten auf den Einladungskarten waren je nach der durchgehenden Note der Ausstellung gleichfalls gelb, grau, silbern etc. gedruckt, Fussböden und Wände des Saales gelb und weiss, grau und silbern decorirt, sogar die Diener in Gelb und Weiss, Grau und Silber gekleidet. Selbstverständlich zeigte das englische Publicum wenig Entgegenkommen, als es, gewohnt mit der Nase auf's Bild zu stossen und im Katalog eine Dichterstelle als Erklärung zu finden, sich Farbencombinationen

Dr. Britton's own herbarium, which he began to collect as a boy, is now a part of the New York Herbarium. It is rich in specimens collected by him in the West Indies, Bermuda, Cuba, Porto Rico, Jamaica, Haiti, Santo Domingo, Virgin Islands, Bahamas, Florida, Texas, Arizona, New Mexico, Colorado, Utah, Nevada, California, Oregon, Washington, Idaho, Montana, Wyoming, Alaska, Canada, Newfoundland, Labrador, Nova Scotia, New Brunswick, Prince Edward Island, Quebec, Ontario, Manitoba, Saskatchewan, Alberta, British Columbia, Yukon, Mackenzie, Keewatin, Ungava, Franklin, Greenland, Iceland, Norway, Sweden, Finland, Russia, Siberia, Japan, Korea, China, Hong Kong, Philippine Islands, Java, Sumatra, Malay Peninsula, Ceylon, India, Egypt, Algeria, Tunis, Morocco, Spain, Portugal, France, Switzerland, Germany, Austria, Hungary, Italy, Sicily, Malta, Greece, Turkey, Asia Minor, Palestine, Syria, Arabia, Persia, Afghanistan, Baluchistan, Australia, New Zealand, Tasmania, Fiji Islands, Hawaiian Islands, Samoa, Tonga, Society Islands, Marquesas Islands, Tuamotu Archipelago, Cook Islands, Solomon Islands, New Hebrides, New Caledonia, Loyalty Islands, Bismarck Archipelago, Caroline Islands, Marshall Islands, Ladrone Islands, Guam, Mexico, Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panama, Colombia, Venezuela, Guiana, Brazil, Peru, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile, Falkland Islands, Tierra del Fuego, Cape Horn, Patagonia, Cape Colony, Natal, Transvaal, Orange Free State, Basutoland, Rhodesia, Bechuanaland, Portuguese East Africa, Portuguese West Africa, Belgian Congo, German East Africa, German West Africa, Nigeria, Gold Coast, Liberia, Sierra Leone, Gambia, Senegal, Madeira, Canary Islands, Azores, Cape Verde Islands, Bermudas, Barbados, Trinidad, Tobago, Grenada, St. Vincent, St. Lucia, Martinique, Guadeloupe, Montserrat, Antigua, St. Kitts, Nevis, Dominica, Virgin Islands, Porto Rico, Jamaica, Haiti, Santo Domingo, Cuba, Bahamas, Florida, Texas, Arizona, New Mexico, Colorado, Utah, Nevada, California, Oregon, Washington, Idaho, Montana, Wyoming, Alaska, Canada, Newfoundland, Labrador, Nova Scotia, New Brunswick, Prince Edward Island, Quebec, Ontario, Manitoba, Saskatchewan, Alberta, British Columbia, Yukon, Mackenzie, Keewatin, Ungava, Franklin, Greenland, Iceland, Norway, Sweden, Finland, Russia, Siberia, Japan, Korea, China, Hong Kong, Philippine Islands, Java, Sumatra, Malay Peninsula, Ceylon, India, Egypt, Algeria, Tunis, Morocco, Spain, Portugal, France, Switzerland, Germany, Austria, Hungary, Italy, Sicily, Malta, Greece, Turkey, Asia Minor, Palestine, Syria, Arabia, Persia, Afghanistan, Baluchistan, Australia, New Zealand, Tasmania, Fiji Islands, Hawaiian Islands, Samoa, Tonga, Society Islands, Marquesas Islands, Tuamotu Archipelago, Cook Islands, Solomon Islands, New Hebrides, New Caledonia, Loyalty Islands, Bismarck Archipelago, Caroline Islands, Marshall Islands, Ladrone Islands, Guam, Mexico, Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panama, Colombia, Venezuela, Guiana, Brazil, Peru, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile, Falkland Islands, Tierra del Fuego, Cape Horn, Patagonia, Cape Colony, Natal, Transvaal, Orange Free State, Basutoland, Rhodesia, Bechuanaland, Portuguese East Africa, Portuguese West Africa, Belgian Congo, German East Africa, German West Africa, Nigeria, Gold Coast, Liberia, Sierra Leone, Gambia, Senegal, Madeira, Canary Islands, Azores, Cape Verde Islands, Bermudas, Barbados, Trinidad, Tobago, Grenada, St. Vincent, St. Lucia, Martinique, Guadeloupe, Montserrat, Antigua, St. Kitts, Nevis, Dominica.

Whistler: Carlyle.

weiht, nun in Tönen redend, die Schöpfung ihr schönstes Lied, ihm, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, ihrem Meister, weil er sie kennt. Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung eine klare. Nicht durch's Vergrösserungsglas sieht er ihre Blumen, um botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern mit dem Blicke des Aestheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung künftiger Harmonien schöpft.«

Alles, was Whistler schuf, seine Porträts wie seine Landschaften, sind Emanationen dieses aristokratischen Kunstgefühls. Millais unterscheidet sich von Bonnat, Bonnat von Wauters und Wauters von Lenbach — aber gemeinsam ist ihnen Allen, dass sie in ihren Bildnissen Menschen in ihrer ganzen massiven Körperschwere hinstellen. Sie setzen ihre Modelle dicht vor sich, und ihr unerbittlicher Blick sieht über keine Runzel, kein Härchen weg. Auch Whistlers Menschen sind von überzeugendem Leben — die Zeichnung und Modellirung ist richtig, unendlich weich und delicat. Aber nie erwecken sie das Gefühl des beängstigenden Doppelgängers. Sie wirken wie traumhaft vor die Phantasie tretende Erscheinungen. Millais kennt keine Auswahl, er copirt sein Modell; die ganze Kunst Japans ist Wahl, und

Digitized by Google

materialisirt sich, nimmt körperliche Gestalt an, steht vor uns, unendlich ruhig, ein sinnendes Wesen, in nachdenklicher oder ernst selbstbewusster Haltung, ganz wie ein Mensch und doch alles Substantiellen entkleidet.

Das Bildniss der kleinen Miss Alexander war eines seiner ersten und bezeichnendsten Werke. Das blonde Mädchen, als spanische Infantin gekleidet, geht dem Beschauer entgegen, einen grossen Hut in der Hand. Das Costüm durchläuft die ganze Tonskala des Velazquez'schen Grau, und einige Details der Toilette dienen nur dazu, diese Nüancen auseinanderzuhalten oder schärfer zu accentuiren: das schwarze Schuhband, die schwarze Hutfeder, die schwarze Schärpe des Kleides. Das blonde, leicht herabfallende Haar ist ebenfalls von schwarzem Band à la Velazquez durchzogen. Japanisch ist der Strauss von Gänseblümchen in der Ecke, japanisch die Tapete und das weisse, goldgestickte Kopftuch, das, am Boden liegend, von der grauen Wand sich abhebt.

Seine Mutter sitzt im Profil, in schwarzem Kleide da, unbeweglich und träumerisch, in jener Gelassenheit alter Leute, die so ruhig scheint und einen solchen Strom von Erinnerungen umschliesst. Das Gesicht ist bleich, keine Bewegung, kein lautes Wort stört die Subtilität der Gedanken. Wenige grauschwarze Silbertöne erzielen einen räthselhaften, fast mystischen Effekt. Zugleich ist in den Linien eine Einfachheit, eine Harmonie, eine Grösse, wie sie nur die grössten Künstler gehabt haben.

Den Historiker Carlyle (1873) hat er ebenfalls im Profil vor einer grauen Mauer gemalt und in den Farbenwerthen Alles so disponirt, dass man glaubt, einen in Moll gespielten Trauermarsch zu hören. Der Stuhl, auf dem er sitzt, ist schwarz; schwarz der Hut, den er auf dem Knie hält, der weite faltige Rock, der Handschuh, den seine Hand bedeckt. In der ganzen Linie liegt etwas Müdes; wie eingegraben in die dicken Kleider ist der Körper; die gekreuzten Beine verschwinden unter der Last eines daraufgelegten Ueberziehers. Der leichenhaft bleiche Kopf neigt sich matt auf die linke Schulter. Der ungepflegte Bart, die langen Haare sind grau, die Augen halb geschlossen, halb wachend, die Züge ernst resignirt, von einem Hauch bitterer Wehmuth umspielt. Dazu stimmt die Luft, die die grosse hagere Figur umhüllt: nicht jenes gelbliche Grün wie auf dem Bild der Miss Alexander; der Tag ist schwarz, düster wie die Nebel, die der Themse entsteigen; ein Londoner Wintertag, jene

Digitized by Google

Whistler: Porträt seiner Mutter.

Stunde der herniedersinkenden Dämmerung, wenn das Leben stirbt und die Nacht ihre schattigen Fittige über die Erde senkt. An der Wand hängt ein Kupferstich in schwarz profilirtem Rahmen, gleich einer schwarz umränderten Todesanzeige.

Das Porträt Théodore Durets war ein Arrangement schwarz und roth. Der bekannte Critique d'avantgarde steht correct und fein in Balltoilette da, einen rosarothen Domino mit schwarzen Spitzen auf dem Arm, einen feuerrothen Fächer in der weissbehandschuhten Hand. Der Violinist Pablo Sarasate (1885) taucht, die Violine an der Schulter, den Bogen in der Hand, aus nebligem, schwarzgrauen Dunkel. Er ist in Frack, das heisst ganz in Schwarz, abgesehen von Hemd und Cravatte, und die ausdrucksvollen Hände bekommen in der dunkeln Atmosphäre ein nervöses, geisterhaftes Leben. Seine Gestalt scheint überzuschwimmen in eine andere Welt oder herzukommen aus einem

Digitized by Google

Figure 1.1 Ernest Rutherford

Ernest Rutherford was born in New Zealand in 1871. He was the fourth child in a family of twelve children. His father was a wheelwright and his mother was a schoolteacher. Rutherford was a bright child and he won a scholarship to Nelson College. He then went to Canterbury College in Christchurch, where he studied physics and mathematics. He graduated with a BA degree in 1892 and an MA degree in 1893. He then won a scholarship to study at the Cavendish Laboratory in Cambridge, England.

At the Cavendish Laboratory, Rutherford worked with J. J. Thomson, who had discovered the electron in 1897. Rutherford's research focused on the properties of radioactive substances. He discovered that radioactive substances emit three types of radiation, which he named alpha, beta, and gamma rays. He also discovered that alpha particles are positively charged and that they are deflected by a magnetic field.

In 1898, Rutherford moved to McGill University in Montreal, Canada, where he continued his research on radioactivity. He discovered that the rate of decay of a radioactive substance is constant and that it is independent of the temperature and pressure. He also discovered that the decay of a radioactive substance is accompanied by the emission of heat.

In 1907, Rutherford returned to England and became the director of the Physical Laboratories at the University of Manchester. There, he and his colleagues Hans Geiger and Ernest Marsden carried out the famous gold foil experiment, which led to the discovery of the atomic nucleus. They bombarded a thin gold foil with alpha particles and observed that most of the particles passed through the foil undeflected, but a few were deflected at large angles. This led Rutherford to propose that the atom has a small, dense, positively charged nucleus surrounded by a cloud of electrons.

Rutherford received the Nobel Prize in Chemistry in 1908 for his work on the disintegration of the elements and the chemistry of radioactive substances. He was knighted in 1914 and became Baron Rutherford of Nelson in 1931. He died in 1937 and was buried in Westminster Abbey.

Figure 1: Sample Image

Figure 1 shows a sample image. Figure 2 shows another sample image.

Figure 2: Another Sample Image

stellen, was die moderne Radirung schuf. Namentlich die letzten Ansichten aus Venedig übertreffen an Geschmeidigkeit und intimem Naturgefühl vielleicht alle seine andern Arbeiten. Seit Rembrandt hat kein Künstler versucht, mit anscheinend so wenig Arbeit und so wenig Mitteln so viel zu geben. Auch hier hält er nur das Charakteristische, Ausdrucksvolle fest, was für ihn das Subtile, Flüchtige, Zarte, nächtlich Verschleierte bedeutet. Wie die japanischen Landschaften sind die Whistlers Stätten des Traumes, Landschaften des Geistes, hervorgerufen mit geschlossenen Augen, von allem Körperlichen, Brutalen befreit, hingehaucht auf das Bild, von Mysterien umflossen. Wie die Japaner, doch mit geistreichen Raffinements, an die selbst die Grössten nicht dachten, weiss dieser wunderbare Harmonist zu vereinfachen und zu vergeistigen, indem er von den Formen die Essenz, von den Farben nur das Flüchtige, Subtile, Musikalische bewahrt.

Whistler: Nocturne.

Sehr interessante Resultate erzielte Whistler auch, als er diese Principien auf die decorative Malerei übertrug. Verschiedene Häuser in London, u. a. die little Gallery New Bond Street 133, hat er im Sinne solcher Farbenarrangements decorirt. In Paris ist das Musikzimmer seines Freundes Sarasate eine seiner jüngsten Schöpfungen: ein Arrangement von Weiss und Nelkengelb, das auf das ganze Meublement sich erstreckt. Im Hause des Mr. Leyland in London, dem berühmten Patricierheim, in dem die schönsten Werke der Präraffaeliten und ihrer Vorgänger aus dem 15. Jahrhundert vereinigt waren, schuf er den »Pfauensaal«: an den Schmalseiten sind das eine Mal blau auf Goldgrund, das andere Mal goldig auf blauem Grund zwei grosse Pfauen dargestellt, die zum Kampf bereit ihren Schweif ausbreiten; die Decoration der Längsseiten bildet ebenfalls eine Harmonie in Blau und Gold, deren Motiv die blauen Schwanzfedern und goldig schillernden Halsfedern der Pfauen ergeben. Ohne jeden gegenständlichen Inhalt ist eine reizvoll musikalische, wollüstig malerische Wirkung erreicht.

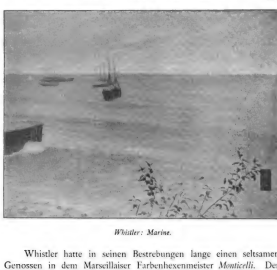
Digitized by Google

Whistler: Feuerwerk.

Whistler steht innerhalb der modernen Kunst als der Maler par excellence. Während auf der einen Seite — mit den Praerafeliten — der Neuidealismus emporstieg zu den höchsten Höhen der Intelligenz, gelangte er hier zu einer Malerei, die womöglich auf alle Formen verzichten, nur als musikalischer Farbenklang noch wirken möchte.

Seine Kunst bezeichnet gleichsam den endgiltigen Abschluss der von den Fontainebleaurern ausgegangenen Bestrebungen. Die alten Schulen sahen die Linien der Gegenstände und umkleideten sie farbig. Die neuen seit Constable malten, auf die Vollständigkeit des abstracten Umrisses verzichtend, nur die weichen Dämmerungen und zarten farbigen Andeutungen, die das Auge wirklich bemerkt. Corot ging noch weiter. Mit ihm begann die rein dichterische, die Natur frei umschreibende Auffassung der Beleuchtungswerthe. Bei Whistler ist diese symphonische Ausgestaltung des Valeurs beabsichtigtes, klar gewolltes Künstlerthum geworden. Das Körperliche in der Natur ist ihm nur Unterlage für die selbständige Verarbeitung ganz subjectiv empfundener coloristischer Werthe. Seine Bilder sind losgelöst von aller zeichnerischen Auffassung, sind rein malerisch geworden. Dadurch erweist er sich als stolzestes Product der realistischen Schule, als Antipode der Alten, denen er sonst in seinem Streben nach Tonschönheit ähnelt: erst nachdem der Impressionismus mit der zeichnerischen Auffassung der Gegenstände und dem Goldton der alten Meister gebrochen und in der umhüllenden Atmosphäre den Träger neuer Harmonien entdeckt, konnte die von den Impressionisten angestrebte unmittelbare Wahrheit in Farbe und Ausdruck sich wieder zu stilistischer Verfeinerung, zu einer subjectiven Farbenanschauung abklären, die in Schönheit und Tiefe des Tones gipfelt.

Digitized by Google



Whistler: Marine.

Whistler hatte in seinen Bestrebungen lange einen seltsamen Genossen in dem Marseillaiser Farbenhexenmeister *Monticelli*. Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, dass Whistler sich in einer zarten, getönten, die Harmonie in der Uebereinstimmung complementärer Farben suchenden Scala bewegt, Monticelli nur mit reinen scharfen Farben arbeitete, die, in Widerstreit zu einander stehend, sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigern. Im hauptsächlichsten Punkt — dass im Reiche des Pinsels nur Probleme der Farbenharmonie zu herrschen hätten, während das sogenannte literarische Element ganz zu beseitigen sei — aber waren Beide einig.

Sainte-Beuve hegte lange die Idee, den Ueberschenen und Missverstandenen einen Tempel zu errichten, »aux artistes qui n'ont pas brillé, aux amants qui n'ont pas aimé, à cette élite infinie que ne visitèrent jamais l'occasion, le bonheur ou la gloire.« Adolphe Monticelli hätte unter ihnen einen der ersten Plätze zu erhalten. Am 14. Oktober 1824 in Marseille geboren, wohin seine Familie aus Italien übersiedelte, hatte er auf der dortigen Kunstschule seine Ausbildung erhalten und war Mitte der vierziger Jahre nach Paris ge-

Digitized by Google

Adolphe Monticelli.

kommen. Dort wurde ihm die Freundschaft mit Diaz förderlich, der ihn rasch in Verbindung mit Liebhabern und Kunsthändlern brachte. Er brauchte nicht um sein Dasein zu kämpfen, arbeitete leicht und verkaufte viel. In dem koketten Atelier, das er sich erbaut hatte, liebte er den alten Venezianer zu spielen, sich in prächtige Sammetcostüme zu kleiden und mit einem grossen grauen Rubenshut zu drapieren. Gegen das Ende des Kaiserreiches war er auf dem Wege zum Ruhm. Seine Malerei war in England und Amerika geschätzt. Napoleon III. kaufte von ihm. Daubigny, Troyon, selbst Delacroix äussersten ihr Erstaunen über die saftige Pracht seiner Farben. Grosse Dinge wurden in Malerkreisen von ihm erwartet. Da kamen die Ereignisse von 1870. Um den Aufregungen der Belagerung zu entgehen, reiste Monticelli nach seiner Vaterstadt, und, einmal angekommen, blieb er bis zu seinem Tode 1886 dort wohnen, ohne dass ein Wort seiner Freunde ihn zur Rückkehr nach Paris bewog. Er hatte keinen Ehrgeiz, kümmerte sich nicht um Kritik und Ausstellungen, der Begriff Ruhm war nicht mehr für ihn vorhanden. Alle Abende sah man ihn würdig die Stadt durchschreiten, in jeder Hand eine kleine mit Farben bedeckte Holztafel, die er zu mässigstem Preis an einen Kunsthändler verkaufte. Seine ganze Wohnung bestand aus einem Zimmer mit einem Bett, einer Staffelei und zwei Stühlen. Werth legte er nur auf den grossen rothseidenen Vorhang über dem Fenster, der die Aufgabe hatte, das ganze Zimmer in Purpurroth zu baden — die Farbe, die der alte Maler besonders liebte. Sein Gespräch war bizarr, voll von Worten, die er zu persönlichem Gebrauch gebildet, und seine Nachbarn pflegten wegen dieses seltsamen, oft ganz un-

Digitized by Google

Fig. 1. Ground plan of Cathedral.

Monticelli: Italienisches Fest.

ein Reflex, ein Stück buntes Tuch, war wie Haschisch für ihn, dem eine ganze Rakete von Farbenvisionen folgte. Oft soll er auf dem Spaziergang ganz ausser sich gerathen sein über eine Blume oder einen Baumstamm, auf denen die Sonne spielte. Anfangs stand er noch im Banne seiner Zeit. Der braune Asphaltton, in den er alles abstimmt, verräth seine Zugehörigkeit zur romantischen Schule. Doch später, als er Paris verlassen, wird die Farbe frisch, saftig und rein. Die Zeichnung ist auf summarische Andeutungen beschränkt. Die Figuren haben ihre Linien verloren, wirken nur noch als Masse. Ihre Rolle ist lediglich, die rauschenden Farben auseinanderzuhalten und durch ihre Gruppierung flimmernde Tonbouquete zu ergeben. Gerade in solchen Compositionen, die dem Verstand wie ein halbes Chaos erscheinen, hat er die erstaunlichste Magie seiner Farbe entfaltet, mit Pflanzen, Wolken, Costümen und Menschen die wunderbarsten Feenarchitekturen erbaut.

Auf einem phantastischen Theater, aus dem ein weitleuchtender Schein blendend hervorstrahlt, bewegen sich etwa kleine Figürchen in grünen, blauen, rothen und gelben Gewändern. Junge Pagen schwingen bunte Fahnen, oder schleppen mächtige Kränze herbei. Musiker halten ihre Instrumente. Bunte, prunkende Lampen, mit Vögeln und Ornamenten bemalt, verbreiten ein röthliches Licht. Vorn auf dem Mosaikfussboden liegen buntstreifige Teppiche, und

auf Moosbänken sitzen Damen in purpurrothen Seidengewändern, die lächelnd dem Schauspiel lauschen. — Oder in dunkler Waldlichtung ist ein Triumphbogen errichtet. Rosen, Lilien und Nelken umwuchern die schwarzen Sockel. Jünglinge aus Erz halten brennende Fackeln in der gehobenen Faust. Links naht, von schwarzen Rossen gezogen, ein prunkvoller Wagen. Eine stolze Frauengestalt sitzt darin, deren kirschrother Mantel sich hoch in der Luft bauscht. Reiter in puffigen Sammetkleidern sprengen stolz hinterher. — Oder am Fusse eines festlich geschmückten Berges zündet man grosse Feuer an. Die Flammen schwingen sich wild durch den Nebel. Gelbe und violette Wolken durcheilen rastlos das Firmament. Ganz hinten auf einem schwarzen Riesenkegel wird eine rosalichte Burg mit Zinnen und Thurmspitzen sichtbar, und vorn haben sich — die einen nackt, andere in ziegelrothe Seidengewänder gehüllt — Mädchen geschaart, die in buntem Farbengemenge Spiele aufführen, oder mit offenem Mund bewegungslos in die lodernden Flammen starren. — Oder über einen See fährt eine prunkende Barke. Grosse Schwäne plätschern in der Nähe, deren weisse Fittigpracht im Sonnenlicht glänzt. Auf der andern Seite führt eine weisse, von dunkelblauen Wellen umspülte Marmortreppe auf einen blitzblanken Steinboden, wo Cavaliere und Damen plaudernd sich bewegen, von Pagen in silbergestickter, schwarzer Kleidung bedient. — Oder der Himmel ist trüb. Ein bläuliches Dämmerlicht giesst sich wie Mondenschimmer über die Flur. Glühwürmer, Schmetterlinge und seltsame Vögel mit glitzernd goldigem Gefieder schweben geheimnissvoll durch die Nacht. Vorn auf der smaragdgrünen Wiese schreiten Mädchen in lustigem Reigen dahin. Schlingpflanzen haben sie um Hals und Brust gewunden, Knospenkränze in den blonden Krauskopf gedrückt, lange Palmenwedel schwingen sie vor sich her.

Als ein »artiste incomplet« erscheint Monticelli in allen diesen Arbeiten. Die Mehrzahl der Figuren, die seine Scenen bevölkern, sind plump gezeichnet. Sie stehen kaum richtig auf den Füssen und bewegen sich automatisch wie linkische Marionetten. Aber die suggestive Kraft seiner Malerei ist sehr gross. Ueberall tönen schwellende Farbenakkorde, die schon auf die Seele wirken, bevor man den Gegenstand des Bildes erkannt hat. In dem Festapparat Veroneses und den reichen Gewändern Tizians wühlt er mit der Sorglosigkeit des Kindes herum. Das ganze Weltall taucht er in tiefe Gluth. Ohne alle geographischen oder archäologischen Hilfsmittel, allein durch die

Digitized by Google

Figure 1.1 Ancient Egyptian hieroglyphs on the wall of the Temple of Kom Ombo, Egypt. Photo by Jon Bodsworth, CC BY-SA 3.0.

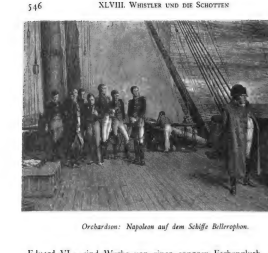
besass Edinburg den männlichsten und kühnsten aller britischen Bildnissmaler, einen Meister von mächtiger Plastik und Velazquez'scher Wucht. Während Reynolds seine Bilder in altmeisterlich feine Töne zusammenstimmte, malte Raeburn seine Modelle unter scharfem Oberlicht. Die schreiendsten Farben rother Amtsröcke, grüner Hochlandsjoppen, bunter Frauenkleider sind ruhig, fest, sicher, ohne Abtönung neben einander gesetzt und gleichwohl zu harmonischer Einheit gebändigt. *David Wilkie*, der treffliche Genremaler, gewann bald darauf einen europäischen Namen. Die beiden *Faed, John* und *Thomas*, setzten Wilkies harmlose Kunst bis zur Gegenwart fort; *Erskine Nicol* übertrug Ostades Goldton auf Vorgänge des irischen Lebens; *George Harvey*, seit 1864 Präsident der Edinburger Akademie, wurde der schottische Defregger, dessen Bilder im Kupferstich weite Verbreitung fanden.

Die Landschaftsmalerei begann mit *Alexander Nasmyth*, der etwa mit Old Crome, dem englischen Hobbema parallel geht. Noch berühmter wurde sein Sohn *Patrick*, ein Maler für Amateurs, dessen Bilder sich neben guten alten Holländern behaupten. *Edmund Thornton Crawford* that einen ähnlichen Schritt wie in England Constable. Seine im Vortrag prickelnden, in der Stimmung ernsten Werke sind die ersten, die sich vom altmeisterlichen Ton befreiten und auf energische Beobachtung des Luftlebens drangen. *Horatio Macculoch* weckte die Begeisterung für die schottische Berglandschaft, die er zuerst in ihrer wunderbaren Tieftonigkeit erfasste. Das Streben nach lebhafter Beleuchtungsscala hat ihn oft zu leerer Bravourmalerei geführt. Die Wolken erscheinen noch stahlblauer, die Seen noch purpurner, als sie im farbenreichen Schottland ohnehin sind. Doch da Spätere ihm in seiner Richtung auf Reichthum des Tons ernster und mit grösserer Wahrheitsliebe folgten, hat er doch die Rolle eines wichtigen Anregers gespielt.

Mit *John Phillip* endete diese locale Abgeschlossenheit der schottischen Kunst. Wie ein Menschenalter vorher der Schotte Wilkie das Haupt der britischen Genremalerei gewesen, so machte nun der Schotte Phillip, nachdem er im Museo del Prado malerisch sehen gelernt, dieser novellistischen Genremalerei ein Ende. Der Ton seiner Bilder ist tief, die Farbe leuchtend, der Auftrag breit, männlich, von Velazquez beeinflusst. *Robert Scott Lauder*, seit 1850 Lehrer an der Akademie, brachte zur Kenntniss des Velazquez noch die Delacroix' hinzu. Er hatte fünf Jahre auf dem Continent verweilt, in Italien Tizian und Giorgione, in München Rubens gesehen, und als er 1838 über Paris

Digitized by Google

Fig. 1. Ancient Egyptian Mummy.



Orchardson: Napoleon auf dem Schiffe Bellerophon.

Eduard VI.« sind Werke von einer sonoren Farbengluth, worüber Tintoretto sich gefreut hätte. In andern Bildern hat er auch den Reiz kühler, silberner Töne nicht verschmäht und dann zuweilen Meisterwerke Terborg'scher Delicatesse geliefert. Derart war z. B. die »Forderung«, die ein junger Cartellträger in gelber Seide einem Herrn in Silbergrau überbringt — coloristisch vielleicht das Feinste, was seit Gainsboroughs blou boy in England entstand.

Im Gegensatz zu Pettie, der das Kostüm des 16. und 17. Jahrhunderts bevorzugt, entnimmt *William Orchardson* seine Stoffe meist der Zeit des französischen Directoire, die durch ihre Abschwächung der Farben seiner besonderen malerischen Auffassungsweise am meisten entspricht. Jene leuchtende Verbindung von hellem Grau und zartem Gelb, die Pettie nur in einzelnen Bildern versuchte, wurde die Lieblingstonleiter für Orchardson. Auch er ist ein feiner Kenner der Kulturgeschichte, ein eifriger Liebhaber alter Costüme. Doch diese Gewänder sind nur das Mittel, ein fein abgewogenes coloristisches Ensemble zu erzielen. Alle Farben sind von distinguirter Zartheit, wie sie seit Watteau nicht vorkam, alle Figuren von einer Sicherheit der Bewegung, in der sich verräth, dass der Maler selbst ein vornehmer Mann ist.

Digitized by Google

Orchardson: Hard Hit.

Sein heute im South-Kensington-Museum befindliches Bild des gefangenen Napoleon auf dem Schiffe »Bellerophon« ist wohl das einzige, worin er eine Freiluftscene behandelte. Es ist Alles vorbei: die Triumphe von Tilsit, die Theatervorstellungen mit dem Parterre von Königen, die schönen Tage von Austerlitz, Jena und Wagram. Der Generalstab ist todt, die alten Grenadiere schlafen unter dem Sand der Wüste oder unter der Eisdecke Russlands. Diesen feierlichen Moment der französischen Geschichte, da Napoleon das letzte Stück der französischen Küste unter seinen Blicken entschwinden sieht, hat Orchardson in seinem Bilde einfach, ohne jedes Pathos erzählt.

Sonst spielt die Scene fast immer in einem ernsten Salon im Empirestil, den er mit der eleganten und doch so würdigen Gesellschaft vom Beginne des 19. Jahrhunderts bevölkert. Zu dem Bilde »die Königin der Schwerter«, das auf der Pariser Weltausstellung 1878 eine vielfach bewunderte Schöpfung war, gab ein malerischer Tanz aus der ritterlichen Wertherzeit das Thema, und das Costüm, so trivial in trivialen Händen, wirkt bei ihm chevaleresk und vornehm. Es ist eine hohe Würde, etwas unnahbar Stolzes in der ganzen Gestalt dieser jungen Frau, die unter dem letzten Paar funkelnder gekreuzter

Digitized by Google

Figure 1. Ancient Egyptian Hieroglyphic Writing. Source: Wikimedia Commons.

Ancient Egyptian hieroglyphic writing is a system of writing that was used by the ancient Egyptians for over 3,000 years. It is a complex system of pictures, symbols, and signs that represent words, sounds, and ideas. The hieroglyphs were used for religious texts, monumental inscriptions, and official documents. They were also used for everyday writing, such as letters and business records. The hieroglyphs were written in columns from top to bottom and from right to left. They were often accompanied by colorful illustrations that helped to explain the meaning of the text. The hieroglyphs were deciphered in the early 19th century by Jean-François Champollion, who used the Rosetta Stone as a key. The Rosetta Stone is a stone slab that was found in Egypt in 1799. It contains the same text written in three different scripts: hieroglyphs, demotic, and Greek. Champollion was able to use the Greek text to decipher the hieroglyphs.

Figure 1. Ground-level view of the Mississippi River Delta, looking southeast from the Lafourche-Terrebonne Parish line toward Timbalier Bay. Photograph by Bob Britsch, U.S. Geological Survey, 1988.

Figure 2. Oblique aerial view of the Mississippi River Delta, looking southeast from the Lafourche-Terrebonne Parish line toward Timbalier Bay. Photograph by Bob Britsch, U.S. Geological Survey, 1988.

Fig. 1. Cross-section of the Earth's crust, showing the Mohorovičić discontinuity (M) and the Conrad discontinuity (C). The Mohorovičić discontinuity is the boundary between the crust and the mantle. The Conrad discontinuity is the boundary between the upper and lower crust. The upper crust is composed of granite, while the lower crust is composed of basalt.

Und überschauen wir diese Entwicklung, so ist der Unterschied der schottischen Malerei gegenüber der englischen leicht kenntlich. Während jene von bunter Kleinlichkeit zu delicater, aquarellartiger Zartheit gelangte, hatte die schottische von Anfang an etwas Sonores, Tiefes, die Vorliebe für schwellende, volle Akkorde. Die Engländer suchen den Endzweck ihrer Bilder in geistiger Tiefe und eleganter Poesie. Die Schotten sind Maler. Die Farbe fand bei ihnen einen Cultus, wie nicht mehr seit Tizians Tagen. Und wie die grössten Maler, so hatten sie in David Scott, Noel Paton u. A. auch einige der grössten Phantasten des Jahrhunderts. Mit der Liebe für die Heimath, für ihre Thäler und Berge verband sich das romantische Eintauchen in die heimische Vergangenheit.

Gleichwohl war Edinburgh nicht der Boden, um alle die Keime, die von der Natur in das schottische Temperament gesenkt waren, voll zur Entfaltung zu bringen. Das nordische Athen wird es treffend genannt. Seine hauptsächlichsten Bauten sind classicistisch, mit Säulenhallen, Friesen und Giebelfeldern. Die zahlreichen Denkmäler schottischer Dichter imitiren den zierlichen Rundtempel des Lysikrates und andere Bauten der attischen Dreifussstrasse. Das Nationaldenkmal auf Calton-Hill reproducirt die Ruine des Parthenon.

Glasgow ist eine moderne Stadt, wo nichts an die Vergangenheit erinnert. Nur als Dampfschiffsstadt spielt es in der Culturgeschichte des 19. Jahrhunderts eine Rolle. James Watt wurde hier geboren, die ersten Dampfschiffsräder peitschten 1814 die Wellen, fast alle grossen Dampfer, die von Europa den Ocean durchkreuzen, werden in Glasgow gebaut. Rauchige Fabrikschlöte, Baumwollspinnereien, Töpfereien und Glashütten geben sonst der Stadt das Gepräge.

Ein solcher Ort war berufen, auch in der Kunst gegenüber dem conservativen Edinburgh das moderne Element zu vertreten. Dort überwiegt im Volkscharakter noch das angelsächsische Wesen, in der Akademie die Lehrmethode Leightons. Glasgow hat keine Akademie und der Charakter seiner Bevölkerung ist gälisch. Eine alte Stammesverwandtschaft verbindet diese Urschotten über England hinweg mit Frankreich. Die modernste aller modernen Schulen, die von Fontainebleau, bedeutete den jungen Schotten den Anfang der Kunst.

Die äussere Veranlassung dazu, dass die Glasgower Malerschule in diese Bahnen einlenkte, gab eine Ausstellung, die im Jahre 1886 dort veranstaltet wurde. Ein Privatmann hatte auf eigene Kosten

Digitized by Google

eine Sammlung von französischen und holländischen Bildern zur Stelle gebracht. Man sah zum ersten Mal Millet, Corot, Diaz, Israels, Maris, Bosboom und Mesdag. Auch Farbensymphonien Whistlers waren vorhanden. Monticellis Bilder wurden vorgeführt und vielfach gekauft. In diesen Meistern entdeckten die jungen Maler wahlverwandte Elemente. Ihnen zu folgen, ihnen es gleichzuthun, wurde die Absicht. Aber nachdem sie sich vollgesogen an den fremden Ideen, bewirkte die Natur ihres Landes, dass sie sie in seltsamer Umformung fast als etwas ganz Neues aus sich herausschleuderten.

Glasgow ist bekanntlich, so wenig es selbst landschaftlich bietet, die Eingangspforte ins schottische Hochland und dieses das romantischste aller Länder der Welt. Oede Schluchten wechseln mit wilden ernsten Thälern, mit schwarzen Seen und dunkeln einsamen Ufern. Eichen und Buchen neigen vom Felsengestade ihre Zweige tief in die stille Fluth. Die Umrisse der Berge sind kühn und wild, aber zerbröckelt, zerrissen und verwittert, als hätte eine vor Alter zitternde Hand sie gezogen. Duftiges Haidekraut, über dem, berauscht von den würzigen Wohlgerüchen, Millionen von Bienen und Schmetterlingen summen und flattern, überzieht wie mit röthlichem Teppich den Boden. Der Himmel ist fast immer bewölkt, die Wolken hängen niedrig an den Bergen, und was zwischen Erde und Aether wogt, erscheint wie von weichem Schleier umhüllt, der selbst die stärksten Farbenspiele durch eine Fülle zarter Tonübergänge verbindet. Während in Norwegen die klare durchsichtige Luft in fast brutalem Realismus alle Einzelheiten in frischen Farben abzeichnet, liegt es hier wie ein grosses tiefes Geheimniss über der ganzen Natur. Alles ist Tonsymphonie in den Stunden der Dämmerung, wenn der Himmel einem tiefen Purpurdom gleicht und die alten Felsen wie von innerem Feuer erhitzt glühen. Unheimlich träumerisch kräuseln die stillen schwarzen Landseen ihre Stirn. Nur an den haidebewachsenen Abhängen weiden hie und da gespenstische Schafe, oder ein heiserer Mövenschrei durchtönt hungrig klagend die Luft.

Dieses düster melancholische Land war wie geschaffen, die Wiege romantischer Sagen und Dichtungen zu werden. Schottland ist das Land des zweiten Gesichts, das Land der Ahnungen und Träume. Klagend und wehmüthig sind die Lieder, die alte graubärtige Musikanten zum schottischen Nationalinstrument, der Sackpfeife singen. An jeden Felsenvorsprung, an jede waldige Schlucht knüpfen sich Legenden und

Märchen. In jedem See wohnt nach dem Volksglauben ein weisses Ross, Kelpy genannt, das der am Felsrand sitzende Schäfer bald am Ufer des Sees weiden sieht, bald wiehernd und schnaubend auf dem Wasser stampfen. Walter Scott, Wordsworth, Burns, Campbell und viele Andere sogen aus diesem Boden den poetischen Duft ihrer Werke. Hier wohnte die »Lady of the Lake«, dort Rob Roy, dort Wordsworths Highlandgirl. Hier entstanden die Gesänge Ossians, mit denen Schottland vor 100 Jahren einen so tiefen Accord im Seelenconcert der Völker anschlug.

Als damals die ganze literarische Welt den Göttern Griechenlands opferte, setzten die schottischen Heldendichtungen den lichtumflossenen Idealgestalten hellenischer Formenschönheit das Dunkel der Empfindung, die Macht des farbigen Tones entgegen. Ossian löste Homer ab und lenkte die Literatur der Sturm- und Drangperiode in neue Bahnen. Herder veröffentlichte in den Horen seinen tiefsinnigen Aufsatz »Homer und Ossian«. »Homer, sagt er darin, ist rein objectiv, rein episch, Ossian rein subjectiv, lyrisch. Bei Homer sieht man alles in plastischer Fülle und frischem Leben, bei Ossian ahnt man nur. Bei Homer ist Alles tageshell und sonnig, bei Ossian in graues Halbdunkel gehüllt«. Auf homerischer Denk- und Darstellungsweise, auf scharf umrissener Zeichnung und plastischer Formenstrenge beruhte der Classicismus; das moderne Farbenevangelium mit Ton, verschwimmendem Umriss und Tiefe der Stimmung ward von Ossian verkündet. Seine Scene ist die Haide und der dunkle Fels, an dem sich die brausende, rollende See bricht; von den moosigen Bergen stürzt der silberne Strom, die Wogen taumeln, der brüllende Sturm jagt die Nebel und Wolken. Die Sonne »scheidet« im Westen, einzelne Sterne blinken, auch des Mondes Licht glänzt selten voll, sondern ist verdunkelt, verfinstert. Das wogende Gras raschelt, der »Bart der Distel« wird vom Winde bewegt. Alles ist grau oder schwarz: Felsen, Ströme, Bäume, Moos, Wolken. Homer nennt das Schiff »rothwangig«, Ossian »schwarz busig«. »Geister im Nebelgewand« kommen über die Haide. Die Helden »fallen«, grosse Geschlechter gehen unter, und greise Barden erheben ihre Todtenklage. »So hatte uns Ossian, schreibt Goethe in Dichtung und Wahrheit, bis an's letzte Thule gelockt, wo wir denn auf grauer unendlicher Haide, unter vorstarrenden bemoosten Grabsteinen wandelnd, das durch einen schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwer bewölkten Himmel über uns er-

Digitized by Google

und die Landschaft zur Farbenvision wird, in den Stunden besonders, wenn die von der versunkenen Sonne roth angeglühten Wolken über alle Farben einen Purpurschleier werfen, Gegensätze versöhnend und Träume bringend. Einsame Mädchen sah man, die im Abendsonnenglanz oben auf dem Hügel standen und dem Monde ein letztes Lebewohl zuwinkten; tiefgoldig untergehende Sonnen, die in wehmüthigem Scheidegruss die Haide vergoldeten; düstere Wälder mit brandrothen Sonnenflecken und bronzebraunem glitzernden Laubwerk. Der knüpfte mit seinen Phantasien an Wolken- und Wellenspiel an, an Blätterrauschen und Quellenflüstern; der lauschte auf einsamen Bergpfaden in erster Morgenfrühe den Wundern des Lichtes. Ueber Allem lag jene unheimlich düstere Naturpoesie, die wehmüthig die alten Balladen durchweht.

Aber nicht nur Gluth und düstere Sinnlichkeit, auch Spiel, Lustbarkeit, Muthwille, Spleen stand auf des Schotten Fahne. Zwischen den Landschaften hingen lustige Farbenteppiche figürlichen Inhalts: Palettenbilder, denen der Betrachter gegenüberstand wie Polonius der Wolke im Hamlet. »Sie sieht beinahe aus wie ein Kameel. Ja auf Ehre, sie gleicht einem Kameel. Mir scheint, sie gleicht einem Wiesel. Hinten sieht sie aus wie ein Wiesel. Oder wie ein Wallfisch? Ganz wie ein Wallfisch«. Die Stelle bei Leonardo da Vinci kam in Erinnerung, wo er den jungen Malern sagt, dass sich in Wolken und verwittertem Mauerwerk gar merkwürdige Fabelwesen entdecken lassen. »Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die den schönsten Landschaften gleichsehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Thal und Hügeln. Auch allerlei Schlachten kannst du da sehen, lebhafte Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Aehnliche ein wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest.« Man schwebte in dieser Welt wie zwischen Himmel und Erde, in einem Lande des Traumes; die Gestalten zerflossen, wie phantastische Wolkengebilde, die launisch wogen und wallen und ihre Formen wechseln.

Und das Erstaunen wuchs, als im nächsten Jahre die Boys mit noch andern, viel positiveren Leistungen hervortraten. Diesmal zeigten sie Porträts, die fast Alles, was von den Engländern ausgestellt war, in den Hintergrund drängten. Sie träumten alte Märchenstädte,

Digitized by Google

Lavery: Ein Tennispark.

wo Glockenklang und Orgelbraus und Mandolinentöne die Luft durchzitterten, während glänzende Aufzüge in Gold und Farben festlich durch die breiten Strassen wallen. Sie zeigten schaurige und linde Bilder aus der Sage, die wirklich jene echte Legendenstimmung athmeten, nach der wir so dürsteten und die für immer aus der Kunst entschwunden schien. Sie brachten Aquarelle von verblüffendem Können, lebensprühend in der Technik, dreist bis zur Frechheit. Fast Alle schienen geborene Coloristen, die ihre Begabung mit der Muttermilch eingesaugt.

Arthur Melville, von den Boys King Arthur genannt, der schon zu Anfang der 70er Jahre nach Paris, dann nach Tanger ging, nahm von Meissonier und Gérôme seinen Ausgang. Es ist in ihm etwas von der funkelnden Farbigkeit Fortunys, doch aufgefrischt durch den Impressionismus, frei von der tüpflichen Kleinmalerei des Spaniers. Mit Vorliebe benutzt er das Aquarell zum Ausdruck seiner Absichten und wirkte 1891 fascinirend, als er in einer Reihe von Blättern Scenen aus orientalischen Städten ausstellte. Das farbige Gewimmel einer nach Tausenden zählenden Volksmenge auf offenem Marktplatz war mit derselben Virtuosität gegeben, wie Einzelgruppen burnusumgürteter turbangekrönter Araber, die durch festliche Thorbogen in den Hof galeriumschlossener Häuser reiten, oder die kauernden Gestalten alter Bettler, die dem Treiben eines Schlangenbändigers folgen. Jedes Blatt bildete einen flimmernden Strauss von Farben, eine bewegliche Masse von hellen leuchtenden Tönen, und doch hielt eine weiche Atmosphäre Alles versöhnend, harmonisirend zusammen. Ganz schottisch in seiner kühnen Nebeneinanderstellung

Digitized by Google

ungebrochener, scharfer Farben wirkte das Bild »Andrew mit ihren Ziegen«. Inmitten der purpurrothen schottischen Herbstnatur stand ein rothhaariges Mädchen mit einer rothbraunen Ziege vor einem rothen Baum — ein anscheinend barbarisches Farbenproblem, wie es gleich geschmackvoll bisher nur Japaner lösten.

Melvilles Genosse in Paris und Tanger, *John Lavery,* neigt mehr zu der duftig verschwommenen Art von Khnopff und Whistler hinüber. Sein »Tennispark«, eine reizende Illustration aus dem englischen Gesellschaftsleben, frappirte durch die Weichheit und Vornehmheit des Tones, schon bevor man in Deutschland Werke der anderen Schotten kennen gelernt. Seine Ariadne, ein Pastell in Lebensgrösse, verrieth, dass er er die zarten in Duft verschwimmenden Idealfiguren des grossen Frederick Watts mit Verständniss betrachtet hatte. Nebenher gingen aber auch bei Lavery Bilder von echt schottischer Dumpfheit, gleichsam gemalte ossianische Strophen. In seiner »Königin Mary von Schottland am Morgen nach der Schlacht bei Longside« war die Geschichte ganz zur Dichtung verklärt, geheimnissvolle Legendenstimmung schwebte darüber. Und derselbe Träumer malte Repräsentationsbilder wie den »Empfang der Königin Victoria auf der Glasgower Jubiläumsausstellung 1887«, worin er zeigte, dass auch so nüchterne Dinge wie Empfangshallen, himbeerfarbige Teppiche, Uniformen und schwarze Fräcke etwas Anderes als öde Bilderbogen ergeben können.

James Guthrie, der Sohn eines schottischen Predigers, ist ebenso mächtig, als Lavery zart ist. Als seine Eltern in London wohnten, erhielt er dort bei Pettie seine Ausbildung, war dann eine Zeit lang in Paris und befreite sich von Petties altmeisterlich pikanter goldiger Coloristik, als er im Sommer 1888 in dem schottischen Dörfchen Cockburnspath arbeitete. Hier entstand sein breit und derb gemaltes Bild »Im Obstgarten«, mit dem er 1890 auf der Münchener Ausstellung sich vorstellte. Keine Nippfiguren führt er vor, keine feinen Farben werben um Beifall. Aber über die kühne Breite und frische Natürlichkeit, mit der Alles gemalt ist, würde Frans Hals sich freuen. Gross in seiner Einfachheit wirkte das Bildniss des Rev. Dr. Gartner. Ein lebensgrosses Reiterporträt erreichte einen Anflug wahrer Monumentalität. Daneben sah man eine Reihe farbenfroher Pastelle aus dem Gesellschafts- und Volksleben, aus dem Gewoge der Weltstadt und dem Frieden des Dorfes: schöne Frauen in weissen Roben, die im Halbdunkel träumen, schlanke Tennispielerinnen auf duftigem

Digitized by Google

Galerie: Im Obstgarten.

Wiesengrund, junge Mädchen am Klavier, vom weichen Licht der Lampe umflossen, dampfende Eisenbahnzüge, deren geller Pfiff schrill den Gottesfrieden der Natur durchtönt.

Als Guthrie 1888 in Cockburnspath arbeitete, das seitdem das schottische Dachau geworden, gesellten sich zu ihm die beiden unzertrennlichen Gefährten *George Henry* und *Edward Hornell* — zwei weitere kräftige Persönlichkeiten der jungen Schule. Emporgewachsen mitten im Qualm und Rauch der Fabrikstadt, war Henry, als er hinauskam auf's Land, desto empfänglicher für die strahlenden Wunder des Lichtes und wurde der grösste Dichter der Farbe, den Schottland seit den Tagen Scott Lauders sah. Er brachte 1891 eine schwermüthige »Galloway landschaft« mit einem tiefblauen Fluss, der in Krümmungen den Abhang herniederfloss, mit glühenden Bergen, buntbelaubten Bäumen und weissen Wolken, die gespenstisch die grünliche Luft durcheilten. Eine andere tiefphantastische Landschaft nannte er »Cinderella«. Dunkle, räthselhaft unklare, gesättigte Farben-

Digitized by Google

Guthrie: Damenporträt.

töne trafen das Auge. Erst langsam entwickelte sich daraus die Gestalt eines dunkeln Abhangs im Walde, auf dem tanzende Kinderfiguren sich bewegten. Die Dunkelstimmung des Räthselhaften, phantastisch Wirklichen — Fey nennen es in ihrem Dialect die Schotten — lag geheimnissvoll über dem Ganzen. Auf einem dritten Bild sammelte ein Mädchen im Dunkel Pilze in einen Korb, und ihr reizendes Profil stand in breiten, kühlen Tönen gerade vor der gelben Scheibe des aufgehenden Vollmondes. Mit Hornel zusammen hatte er ein merkwürdiges Bild »Druiden« gemalt, einen leuchtenden Farbenteppich, auf dem der sinnlich phantastische Colorismus der Schotten vielleicht am gewaltigsten aufschäumte. Das sprühte und glühte in schwellenden, tiefwarmen Tönen. Der Impressionismus war mit Japan, die stärkste Monticellische Farbenpracht mit flächenhafter Umrisszeichnung verbunden und Alles wie mit der Keule heruntergemalt.

Einen weiteren Versuch, das schottische Träumen auf das Gebiet der Legende zu übertragen, hatte *Alexander Roche* in seinem rührenden Bild »Der gute König Wenzel« gemacht. Ein frierender Knabe schritt, Brennholz suchend, leicht durch den hohen Schnee, nachdem der gute König Wenzel mit dem Heiligenschein ihm Fussstapfen hineingetreten. Das Bild muthete an wie die Illustration eines deutschen Märchens, so schlicht und innig, so Schwindisch harmlos, so voll märchenhafter, traumverlorener Stimmung. Als kecker japanischer Improvisator gab sich Roche in dem Bild der hölzernen »Kartenkönige«, denen die »Buben« ihre jungen Damen abspenstig zu machen suchten.

Figure 1. Ventral view of the skull of *Ceratosaurus nasicornis* (USNM 4735). Photograph by Mark A. Klingler.

Figure 2. Ventral view of the skull of *Ceratosaurus nasicornis* (USNM 4735). Photograph by Mark A. Klingler.

Nur decorativ spleenig wirkte *David Gauld,* der das höchste Ziel der Kunst darin sah, eine verschwenderische Fülle widerstreitender Farben und toller Formen, sei's mit Gewalt, durch genialen Geschmack zu bändigen. Einige seiner Bilder mit Wolkeneffekten wurden treffend mit dem Glasmosaik verbleiter Kathedralfenster verglichen. Schwarz und grün oder grün und blau waren seine liebsten Zusammenstellungen. Guthrie nahe stand der in Edinburgh lebende *T. Austen Brown,* der nach Art der Japaner sich gern in blaugrünen Harmonien erging. *James Whitelaw Hamilton* malte Landschaften, in denen kaltes Grün keck auf glühendes Roth, helles Gelb auf tiefbraunes Grün gesetzt war. Als genialer Aquarellist erschien *Joseph Crawhall,* der Pferde, Papageien, Kameele, Enten, Stiere meist mit wenigen energischen Farbtönen malte. Von einer abgeschlossenen Bildwirkung war keine Rede. Wie Hokusai gab er nur die »lebenden Punkte«, diese aber mit der ganzen Treffsicherheit der Japaner. Namentlich auf einem Blatt »Am Ententeich« war die Lebendigkeit der auf dem Wasser schnell hinschwimmenden Enten so erstaunlich zum Ausdruck gebracht, dass man jeden Augenblick ihre Bewegung zu sehen meinte. *Macaulay Stevenson,* wegen seiner Vorliebe für Mondscheineffekte von den Boys the Moonlighter, der Mondanzünder, genannt, der unternehmende *P. Macgregor Wilson,* der auf seinen Kunstreisen bis nach Persien vordrang und dort den Schah und seine Minister malte, *R. M. G. Coventry,* dessen Bilder meist nichts sind als Schattirungssymphonien in Blau, *Thomas Corsan Morton, Alexander Frew, Harry Spence, Harrington Mann, J. M. Dow, A. B. Docherty, Pirie, Park, D. Y. Cameron, J. Reid-Murray* waren, wie Cornelius Gurlitt in Westermanns Monatsheften geistvoll geschildert hat, noch lauter schottische Künstler hohen Ranges, von denen jeder in seiner phantastischen Welt lebte, jeder sein gluthvolles Temperament in ganz eigene Kunstformen ausgoss.

Seitdem die Schotten nach ihrem ersten grossen Erfolg alljährlich auf deutschen Ausstellungen erschienen, hat sich der überlaute Enthusiasmus, der sie 1890 begrüsste, ein wenig abgekühlt. Man merkte, dass die Werke, die das erste Mal frappirten, doch nicht so zufällig zusammen gekommen waren, sondern den Extrakt des Besten enthielten, was die Glasgower Schule überhaupt zu zeigen hat. Und es blieb auch — den Durchschnittsleistungen gegenüber — nicht verborgen, dass ein gewisser äusserlich kunstgewerblicher Zug ihnen anhaftet, der, zum Schaffensprincip erhoben, leicht zur Schablone

Digitized by Google

führt. Die Kunst des Continents ist tiefer, ernster, die Verbindung zwischen Temperament und Natur ist geistiger. Die schottische mit ihren decorativen Palettenbildern steht dicht an der Grenze, wo die Malerei aufhört und der persische Teppich anfängt. Anregend aber ist sie für die Kunst des Continents gleichwohl gewesen. Die Schotten gaben durch ihre besten Erzeugnisse der modernen Sehnsucht nach mystischen Schönheitswelten eine neue Nahrung. Sie lenkten nach einer Periode fahler Hellmalerei das Auge der Maler auf die Betrachtung einer farbensatteren Natur. Ein neuer Grundton, eine tiefere Note, ein voller, sonorer Farbenklang ist seit ihrem Auftreten in die französische und deutsche Malerei gekommen.

Digitized by Google

XLIX.

Frankreich.

KARL Huysmans hat ein seltsames Buch geschrieben, worin er in nuce Alles zusammenstellt, was dem modernen Gourmé künstlerisch schön erscheint. »A Rebours« ist die Geschichte eines typischen Décadents, die meisterhafte Analyse der Sensationen und Ideen der überfeinerten Gesellschaft des Jahrhundertendes. In unsicherer Angst vor allem Banalen und Alltäglichen des modernen Lebens hat Des Esseintes, des Held des Romans, sich inmitten der barbarischen grauen Welt gleichsam ein künstliches Paradies errichtet, in dem er einsam dahinlebt, nur im Verkehr mit den Kunstwerken und Büchern, die seinem exquisiten Geschmack behagen. Alle Politik ist ihm gleichgültig, da er auf der Weltbühne doch nur schlechte Komödien von mässigen Schauspielern gespielt sieht. Religiös möchte er wohl sein, doch die Allerweltsreligion stösst ihn ab, darum erhofft er — nach dem Untergang der gegenwärtigen Cultur — die Erlösung des kommenden Geschlechtes durch einen neuen mystischen Glauben. Alles Streben verachtet er, denn trotz alles Suchens hat er kein Ideal gefunden, das ihm der Mühe werth scheint. Aber auch sich selbst verachtet er, denn er ist unvermögend und schwach und dies Bewusstsein erfüllt ihn mit Bitterkeit und dumpfer Schwermuth. An der Frau schätzt er nicht gesunde kraftvolle Schönheit, die zum Leben und Zeugen reizt, sondern eine überreife, herbstliche, hysterische Schönheit mit geisterhafter Blässe und todtkranken tief bezaubernden Augen. Als Historiker studirt er die Décadencezeiten, da er sich auch von wilden Barbarenhorden umgeben, diesen alten, an Raffinement sterbenden Civilisationen sich verwandt glaubt. In der Literatur liebt er: von lateinischen Schriftstellern Apulejus und Petronius, von Franzosen Baudelaire, Goncourt, Verlaine, Mallarmé, Villiers. Als Kunstfreund definirt er mit Goncourt das Schöne als das, was Leuten ohne Bildung aus Instinkt missfalle. Die Kunst, die er verehrt, redet eine andere Sprache

Digitized by Google

Fig. 1. Ventral view of the skeleton of *Ornithomimus velox*, Marsh. Restored from the type specimen in the Museum of Yale University. Length about 12 feet.

Figure 1: Portrait of Ada Lovelace, 1836

schaften erstreckt sich sein Schmuckbedürfniss. Sie sind unwahrscheinlich, viel zu schön, viel zu reich, viel zu seltsam, um in Wirklichkeit vorzukommen, aber sie stehen in inniger Harmonie mit dem Charakter dieser reichgekleideten Figuren, die wie melancholisch mystische Traumgestalten in ihnen wandeln. Die capriciöse Renaissancegeneration hat zuweilen classische Stoffe in diesem Sinne behandelt, nur ist zwischen Filippino Lippi und Gustave Moreau der gleiche Unterschied wie zwischen Botticelli und Burne-Jones: dass jener — wie Shakespeare im Sommernachtstraum — die Antike in ein frohes, phantastisches Märchenland verwandelte, während in Moreaus Bildern die Flamme sehnsüchtiger Romantik sprüht, die einst aus Hölderlins armem Dichterherzen lodernd emporschlug.

Sein »Orpheus« ist eines seiner bezeichnendsten und schönsten Werke. Nicht aus der antiken Tragödie hat er die Composition genommen. Das Drama ist beendet. Orpheus ist von den Mänaden zerrissen, die Glieder des Sängers sind zerstreut über die eisigen Gefilde der hyperboreischen Lande. Sein Kopf, von der für immer stummen Lyra getragen, ist an dem Ufer des Erebos gestrandet. Die Natur, in geheimnissvoller Ruhe, scheint zu schlafen. Man sieht ringsum nur stehende Gewässer und bleiches Licht, hört nichts als den Ton einer grellen, kleinen Flöte, die ein am Felsen sitzender barbarischer Hirte pfeift. Eine thracische Jungfrau, das Haar mit einem Kranze geschmückt, sehr ernst, hat das Haupt des Sängers aufgehoben und betrachtet es lange, ruhig. Ist es nur Mitleid, was in ihren Augen liegt? Ein romantisches Griechenthum, eine tiefe Melancholie geht durch das Bild, der antike Roman endet mit einem Schrei der Liebe.

In seinem »Oedipus« von 1864 und dem »Herakles« von 1878 behandelte er Kampfscenen — das heroische Ringen zwischen Mensch und Thier, und auch in diesen beiden Bildern ist keine Gewaltsamkeit, keine Heftigkeit, keine Bewegung. In schrecklichem Schweigen kreuzen auf dem Bilde des »Oedipus und der Sphinx« die beiden Gegner die Blicke, ihr Athem mischt sich. Wie ein lebendiges Räthsel starrt das geflügelte Wesen den Fremdling an, doch der Jüngling mit den langen Haaren steht so ruhig vor ihr, dass man fühlt: er kennt das entscheidende Wort.

Auf dem Bilde »Helena vor den Mauern Trojas« hebt die Gestalt der Zauberin, unbeweglich dastehend, wie eine Goldelfenbeinstatue von blutrothem Horizonte sich ab, bekleidet mit einer Robe, die wie ein Reliquienschrein von bunten Steinen und Diamanten

Digitized by Google

Mr. Lucas is a native of Ohio and a graduate of Ohio State University. He has been a member of the Ohio Legislature since 1965. He is a member of the Ohio Legislature since 1965. He is a member of the Ohio Legislature since 1965. He is

Fig. 1. Ventral view of the head of *Ceratophyllus gallinae* (Schrank) ♀. Fig. 2. Ventral view of the head of *Ceratophyllus gallinae* (Schrank) ♂. Fig. 3. Ventral view of the head of *Ceratophyllus fringillus* Wagner ♀. Fig. 4. Ventral view of the head of *Ceratophyllus fringillus* Wagner ♂. Fig. 5. Ventral view of the head of *Ceratophyllus hirundinis* (Curtis) ♀. Fig. 6. Ventral view of the head of *Ceratophyllus hirundinis* (Curtis) ♂. Fig. 7. Ventral view of the head of *Ceratophyllus garei* Rothschild ♀. Fig. 8. Ventral view of the head of *Ceratophyllus garei* Rothschild ♂. Fig. 9. Ventral view of the head of *Ceratophyllus rossittensis* Wagner ♀. Fig. 10. Ventral view of the head of *Ceratophyllus rossittensis* Wagner ♂. Fig. 11. Ventral view of the head of *Ceratophyllus farreni* Rothschild ♀. Fig. 12. Ventral view of the head of *Ceratophyllus farreni* Rothschild ♂. Fig. 13. Ventral view of the head of *Ceratophyllus styx* Rothschild ♀. Fig. 14. Ventral view of the head of *Ceratophyllus styx* Rothschild ♂. Fig. 15. Ventral view of the head of *Ceratophyllus vagabundus* Baker ♀. Fig. 16. Ventral view of the head of *Ceratophyllus vagabundus* Baker ♂.

lagert, die über den Trümmern mittelalterlicher Bauwerke sinnen; auf der andern Seite eine Frau, die auf den Knieen ein Kind hält, eine andere, die einen fruchtbeschwerten Ast zu ergreifen sucht, und rings eine Gruppe von Malern, die die Anmuth dieser einfachen, harmonischen Bewegung entzückt betrachten.

Puvis de Chavannes ist kein virtuoser Techniker; er ist für einen Franzosen fast ungeschickt, sehr wenig seines Handwerks sicher. Leicht möglich, dass eine spätere Zeit ihn nicht unter die grossen Maler wird rechnen wollen. Aber was sie nie vergessen kann, ist, dass er die decorative Kunst nach einer Zeit langer Verirrungen überhaupt zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurückführte.

War bisher das Gute an der sogenannten monumentalen Malerei des 19. Jahrhunderts in der Regel nicht neu, sondern glücklicheren Zeiten entnommen, so war das Neue an ihr, das erzählende Element, nicht gut oder wenigstens nicht geschmackvoll. Als Paolo Veronese seine Bilder im Dogenpalast oder Giulio Romano seine Fresken der Sala dei Giganti in Mantua schuf, dachten beide nicht an die Mission der Volkserziehung, an Erweckung patriotischer Gefühle, sondern wollten nur malerisch, festlich, stimmungsvoll wirken. Empfindungen und Träume wecken, feierlich stimmen, das Auge erfreuen und den Geist erheben, war die Aufgabe der Maler, denen die Wände eines Baues zu schmücken anvertraut wurden. Was sie gaben, war decorative Musik, die mit ihrer Feierlichkeit das Haus erfüllte, wie weihevoller Orgelklang die Kirche durchtönt. Ihre Bilder verlangten keinen Commentar, keine Anstrengung des Gehirns, keine geschichtliche Vorbildung. Die Malerei, die im 19. Jahrhundert bei officiellen Gelegenheiten auftrat und wegen ihrer pädagogischen Wirksamkeit von den Regierungen unterstützt wurde, durfte nicht mit dieser allgemeinen Stimmung sich begnügen, musste die Farben stärker auftragen, nicht zur Empfindung, sondern zum Verstande sprechen. Beschreibende Prosa trat an die Stelle der Lyrik.

Puvis de Chavannes ging auf das wahre Princip der Alten zurück, indem er auf jeden lehrhaften Inhalt verzichtete. Wenn im Pariser Pantheon von all den ehrenwerthen Panneaux, mit denen die anerkannten Meister der schönen Linie den Tempel der heiligen Genovefa illustrirten, das Auge hinüberschweift zu den Werken Puvis', von Ludwig dem Heiligen, Chlodwig, Jeanne d'Arc und Dionysius sanctus hinüber zur Jugend der heiligen Genovefa, so ist's, als ginge man von einer trockenen Weltgeschichte zur Lectüre der Virgil'schen

Digitized by Google

modernem Costüm; eine gewollte Einfachheit, die nichts von akademischer Aktmalerei hat, spricht aus der Formgebung. Selbst die Landschaft führt er auf ihre Grundformen, auf ihre wesentlichen ausdrucksvollen Züge zurück. Allein durch eine gewisse Concordanz der Linien, einen bestimmten Rhythmus der Form erreicht er die ernst feierliche oder idyllische Stimmung.

Die Quattrocentisten, namentlich Ghirlandajo, waren ihm für diese epische Einfachheit vorbildlich, und er wirkt neben Baudry, dem geistreichen und geschickten Decorateur der modernisirten Hochrenaissance wie ein wiederaufgelebter Primitiver. Seine Bilder haben etwas duftig Archaisches; Priesterliches, wenn man will, etwas Seraphisches, Heiliges. Oft glaubt man ausser Fra Angelico namentlich den Einfluss alter Teppiche wahrzunehmen, aber weiss doch kein Vorbild anzugeben, dem er copirend sich anschloss. Und was ihn, wie Moreau, in scharfen Gegensatz zu den Alten stellt, ist, dass statt deren sonnig lächelnder Heiterkeit auch bei ihm jene melancholisch-schwermüthige Stimmung herrscht, die erst der Schluss des 19. Jahrhunderts in die Welt brachte.

Als er, ein Landsmann Flandrins und Chenavards, vor fast einem halben Jahrhundert bei Couture seine Laufbahn begann, verstand die Welt seine Bilder noch nicht. Man tadelte die Armuth seiner Palette, versicherte, dass sie zu einfach und beschränkt in ihren farbigen Mitteln sei, man nannte ihn einen Fastenmaler, einen »peintre de carême«, dessen mattes Auge in der Natur nur unschöne Linien, einförmig graue Töne bemerke. Namentlich die Damen waren gegen ihn — sie sahen eine persönliche Beleidigung in seinen mageren Gestalten. Auch die ruhige Unbeweglichkeit der Figuren tadelte man und hiess ihn, als er 1854 seine ersten Bilder gleichzeitig mit Courbet ausstellte, einen fou tranquille, so wie man jenen einen fou furieux taufte. Später hat er gerade durch diese beiden Eigenschaften, seine grandiose Ruhe und seine »anämische« Malerei, die Welt in seinen Bann gezogen und die französische Kunst in neue Bahnen gelenkt.

Wie seine Landschaften keinen bewegten Wolkenzug kennen, nichts Abruptes, keinen Kampf der Elemente, so vermeiden auch die Figuren jedes grossrednerische Pathos. Sie sind ewig jung, frei von brutalen Leidenschaften, von einer Atmosphäre der Ruhe und des Vergessens umflossen. Mag er das alte Hellas oder stilles Klosterleben heraufbeschwören, stets liegt über Gestalten und Landschaft milde

Digitized by Google

Weihestimmung und träumerischer Friede; keine gewaltsame Bewegung, kein lauter Ton stört durch schreiende Lebhaftigkeit die Stimmung.

Auch die Farbe bringt keinen Missklang in die grosse Harmonie. Sie ist sehr weich, hell, aber doch gedämpft, von jener matten stumpfen Unbestimmtheit, wie bleichende Tapisserien oder erblassende Fresken sie zeigen. Mild und zart, in kreidegrauer Einheit, die das Wirkliche bannt und den Traum bringt, umfliesst sie die schemenhaften Figuren. Man kann seine Bilder gar nicht denken ohne dieses reine und doch verschleierte Licht, diese silberne, durchsichtige, Plato würde sagen: von göttlichem Odem gesättigte Luft, ohne die zarten Töne dieser bleich grünen, bleich rosigen, bleich violetten Kleider, die fein wie welkende Blumen sind, und diese Carnation, die den Gestalten etwas Geisterhaftes, Ueberirdisches verleiht. Alles wirkt wie ein Lied von ganz hohen, fein gestrichenen, zitternden Geigentönen, stimmt heiter und sentimental, glücklich und traurig, lässt das Irdische vergessen und versetzt in eine ferne, weihevoll friedliche Welt.

Mon coeur est en repos, mon âme est en silence,
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie;
Je viens chercher vivant le calme du Léthé:
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie
L'oubli seul désormais est ma félicité.

D'ici je vois la vie, à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé . . .
L'amitié me trahit, la pitié m'abandonne,
Et, seul, je descends le sentier de tombeaux.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours;
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.

Puvis' schleierhafte Harmonie noch mehr in's träumerisch Unbestimmte transponirt und mit matteren, elegisch stimmenden Tonlagen versetzt, ist *Cazin*. Er erwartet uns, wenn der Abend anfängt und erzählt mit vibrirender Stimme Dinge, die sanft melancholisch machen. Er hat seine Stunde, seine Welt, seine Menschen. Die Stunde

Digitized by Google

Das sind etwa heute in Frankreich die repräsentirenden Geister, die Centren von denen die andern als Strahlen ausgehen. *Alfred Agache* wendete mit grossem Geschick einer allegorisch-stilisirenden Richtung im Sinne Barroccios sich zu. *Aman-Jean* hat, von den Praerafaeliten angeregt, für seine allegorischen Compositionen in Botticelli sein Vorbild gefunden und ist in seinen zarten Damenbildnissen ein Farbencurastheniker à la Whistler. *Maurice Denis*, der in einem duftig archaisirenden Stil die Illustrationen für Verlaines Sagesse zeichnete, liebt als Maler den berauschenden Duft des Weihrauchs, die schleifenden Schritte und ruhig langsamen Bewegungen der Klosterfrauen, Menschen, die betend vor dem Altar knieen, und Priester, die vor der goldenen Statue der Jungfrau sich bekreuzen. Der in Paris lebende Spanier *Gandara* bekundet in nebelgrauen, verschwimmenden Bildnissen, über denen wie ein leichter Hauch die Farbe schwebt, ein grosses an Carrière oder Whistler gemahnendes Talent. Der geistreiche Pointillist *Henri Martin* scheint vorläufig mit seinem »Kain und Abel« culminirt zu haben, einer der kraftvollsten Schöpfungen des jungen Frankreich. *Louis Picard* ist literarisch angehaucht, liebt Edgar Poe, die Mystik und Psychologie. *Ary Renan*, der Sohn Ernest Renans und Enkel Ary Scheffers, hat über die weichen, gebleichten Töne Puvis de Chavannes' einen sanften angelsächsischen Duft à la Walter Crane gebreitet. *Odilon Redon*, der geistreiche Lithograph, träumt von verzerrten Gesichtern, von Blumen, die kein sterbliches Auge gesehen, von weissen Riesenvögeln, die kreischend

Besnard: Der Abend.

Digitized by Google

Figure 1: Sample of the Mandelbrot set.

Figure 2: Sample of the Julia set.

Figure 3: Sample of the Julia set.

Figure 4: Sample of the Julia set.

Figure 5: Sample of the Julia set.

Figure 6: Sample of the Julia set.

Félicien Rops.

und blickt auf ein bewegtes Leben zurück. Seine Vorfahren waren Magyaren. Sein Grossvater siedelte von Ungarn nach Belgien über, wo er eine Wallonin heirathete. Dort (in Namur) wurde 1845 Félicien geboren. Nachdem er an der Brüsseler Universität studirt, verlor er seinen Vater und war Herr seiner Erbschaft. In einigen Jahren floss ein Vermögen durch seine Hände. Man sah ihn bald in Norwegen, England oder Montecarlo, bald in den vornehmen Seebädern seiner Heimath, wo er immer eine eigene Yacht für sich bereit hielt. Erst als sein Erbtheil aufgezehrt, fing er an zu arbeiten, illustrirte Witze für ein kleines Brüsseler Blatt »Das Krokodil«, gründete 1856 nach dem Vorbild des Pariser Charivari den »Uylenspiegel«, rief 1861 einen »Internationalen Radirclub« in's Leben, lauter Unternehmungen, die bald wieder eingingen. Nothdürftig durch Illustration von Romanen fristete er sein Dasein. Erst als er 1875 nach Paris gegangen, fand sein Talent ausgedehntere Beschäftigung. Seine Radirungen umfassen nach dem von Ramiro herausgegebenen Katalog heute etwa 600 Blatt, dazu kommen über 300 Lithographien — Werke, die ihn als Techniker den ersten Meistern dieser delicaten Kunstzweige gleichstellen. Rops begnügte sich nicht mit den gewöhnlichen Praktiken der Radirung, er verjüngte sie, erweiterte sie, combinirte neue mit dem Eifer des Alchymisten. Jedes seiner Blätter erkennt man sofort an dem geistreichen Accent der Zeichnung, der Breite der Behandlung, der Solidität der Conturen, an einer sonderbaren Mischung von Kraft und Grazie. Sein Stil, immer breit, nervös, concentrirt, hat zugleich etwas Abgewogenes, Correctes, Classisches. Wenige werfen eine Skizze so improvisirend auf's Papier, aber wenige besitzen auch in dem Grade die Fähigkeit, ein Blatt bis zur äussersten Grenze der Vollendung zu bringen. Er ist so metallisch sicher in der Zeichnung wie Ingres, so peinlich genau im Detail wie Meissonier, so breit und gross in der Bewegung wie Millet.

Viele dieser Pariser Werke sind ebenfalls Illustrationen: für die Lemerre'sche Ausgabe der Diaboliques des Barbey d'Aurévilly, für »le Vice suprême« von Josephin Péladan u. dgl. Doch später, als er nicht mehr für den Erwerb zu arbeiten brauchte, wurde aus dem Illustrator

Rops' Frauengestalten zugleich etwas, das über die Natur hinausgeht. Sie wirken wie übernatürliche Wesen, wie Nymphen, Dryaden, Bacchantinnen, wie seltsame Göttinnen einer zeitgenössischen Mythologie, deren geheime Saturnalien der Künstler entdeckte. Vergoldete Altäre erheben sich, Opferflammen züngeln lohend zum Himmel, und aus allen Theilen der Welt nahen Pilger, ihre Kränze niederzulegen zu Füssen des allmächtigen Eros.

Das Weib ist für Rops die dämonische Incarnation der Wollust, die Tochter der Finsterniss, die Dienerin des Teufels, der Vampyr, der das Blut des Weltalls in sich aufsaugt. »Die Prostitution als Herrscherin der Welt«: ein Weib mit Ziegenfüssen, das nackt bis zu den Hüften auf der Erdkugel steht und ihr verlebtes Gesicht zu provocirendem Lachen verzerrt, könnte das Titelblatt zu seinem ganzen Werke bilden. Da wälzt sich eine Dirne nackt auf dem Rücken einer Sphinx, umfasst den Hals des Thieres und fleht es an, ihr das Geheimniss neuer ungekannter Sensationen zu enthüllen, mit denen sie die müden Nerven der Männer noch stachle. Dort hat sie eine Herme umschlungen und betrachtet sie mit verzehrend sinnlichen Blicken. — Ein üppiger Weiberkörper verwandelt sich in ein verwesendes Pferd, und vor diesem Aas, das Mückenschwärme bedecken, steht Satan grinsend in geheimer Wollust. Oder Venus als Gerippe in Balltoilette, mit der einen behandschuhten Knochenhand die Schleppe, in der andern einen Fächer haltend, kokettirt mit einem Herrn, der im Frack, die ganze Brust von Orden bedeckt, in correcter Salonhaltung sich vor ihr verbeugt, seinen Kopf als Chapeau-claque unter'm Arm. Auf einem der schönsten Blätter ist dunkle Nacht. Ueber dem schlafenden Paris steht, in grosser Silhouette sich vom Himmel abhebend, ein Sämann, den einen Fuss auf die Notredamekirche, den andern auf die Sorbonne gesetzt. Im Arm hält er ein grosses Schurzfell mit krabbelnden Frauenlarven und wirft mit majestätischer Bewegung die Saat des Bösen über die schweigende Stadt. Nach seinem Bartschnitt und der Form seines Hutes ähnelt er einem amerikanischen Quäker: Was er säet, ist die Morgengabe, die die neue Welt der alten darbrachte. Grässlich ist das Blatt mit der »modernen Venus«. Ein Wesen, das einer Fledermaus oder einem grossen Nachtfalter gleicht, ist halb vom Rücken gesehen. Da wo die grossen Flügel ansetzen, nisten Würmer in den fleischlosen Rippen. Ein feines seidenes Corset schnürt den üppigen Busen, die dünne Taille ein und lässt das breite Becken desto mächtiger wirken. In

Digitized by Google

Heiland dankt, berauscht sich der Mensch am Athem des Weibes. In sinnlicher Brunst bedeckt er ihren Busen, ihre Hüften mit Küssen, glaubt Gott anzubeten in diesem strahlenden Körper. Da fühlt er, wie ihr Leib sich bewegt, ihre Arme ihn umfassen, ihr Schooss sich öffnet. Wollüstig, mit den Bewegungen der Dirne windet sie die Hüften, wirft ihm Küsse zu, die in der Luft sich in Rosen verdichten. Das rothhaarige Mädchen ist's mit dem vollen Busen, das er jenes Abends am Brunnen gesehen. Hinter ihr am Boden liegt zerschellt das Bild des Gekreuzigten. Der Dämon hat ihn genarrt, löst als eine hagere, pferdefüssige Gestalt aus dem üppigen Weiberkörper sich los und verschwindet mit höllischem Gelächter im Nebel.

Rops steht in der Art, wie er diese Dinge behandelt, ohne jeden Vorgänger in der Kunstgeschichte da. Auch die Alten seit Salomo, Aristophanes, Catull, Ovid und Martial hielten nicht zimperlich vom erotischen Gebiete sich fern. Aber Giulio Romano und Annibale Carracci wirken doch nur lasciv, Fragonard und Baudouin frivol tändelnd. Urwüchsig derb sind die Obscoenitäten von Rubens und Rembrandt, hysterisch verzerrt die grausam sinnlichen Erfindungen der Japaner. Rops lässt neue grosse Töne erklingen. Manche seiner Blätter wirken wie Epopoeen, religiös und mystisch zugleich. Da wo sonst die ewige Liebe vom Kreuz herab dem Menschen die Hand bot, triumphirt heute die Wollust, und die Menschheit liegt ihr betend zu Füssen. Statt der Buchstaben INRI prangt das Wort EROS am Kreuze, und wie der Kriegsknecht mit der Lanze in Jesu Hüfte sticht, zeigt Beelzebub mit dem Stock auf den Leib des Weibes: In diesem Becken wird das All verschwinden. Rops Todtentanz der Liebe ist gleichsam die letzte Form, die die alten Todtentänze, jene ehrwürdigen katholischen Legenden, in der Hand eines Modernen annahmen. Nur Baudelaire, Barbey d'Aurévilly und Edgar Poe haben für die geheimnissvolle Allmacht der Wollust solche Töne gefunden.

Als Maler ist vorläufig *Fernand Khnopff* der einzige, der unter Anschluss an Maeterlinck und die literarischen Décadents etwas Intellectuelles, Geistiges, Delicates in die fleischfroh sinnliche vlämische Kunst gebracht hat. Er verlebte seine Jugendjahre in der Stadt Hans Memlincs. Eine Welt mysteriöser Gefühle ruhte im schummerigen Halbdunkel dieser Kirchen, über den geweihten Sälen des Johanneshospitals und über diesen ruhigen Strassen, wo man keinen Schall als den der eigenen Fusstritte und selbst diese nur abgedämpft hört, da Moos und Gras die von Zeit und Regen glatt gewaschenen Steine

Digitized by Google

überwuchert. Hier, nicht auf der Brüsseler Akademie erhielt er seine bleibenden Eindrücke. Er besuchte das Atelier Mellerys ohne etwas von der berühmten »belle pâte flamande« sich anzueignen, und in Paris ward zwar Jules Lefèbure, der Classicist, sein Lehrer, aber der preciöse, in Marmor und Juwelen funkelnde Archaismus Gustave Moreaus, die melancholische Weichheit Eugène Carrières der Gegenstand seiner Begeisterung.

Gleich sein erstes Bild, die »Krisis«, das im Brüsseler Salon 1881 erschien, zeigte ihn im Banne der durch die französischen Symbolisten angeregten Gedanken. In einer weiten Ebene, deren Hintergrund einförmige braune Felsen bilden und über der trostlos ein fahler grauer Himmel sich wölbt, steht ein Verbrecher, von Reue gepackt inmitten dieser ernsten Natur, die so fragend vorwurfsvoll auf ihn starrt. Dann brachten ihm einige Bildnisse Erfolg: blonde, blauäugige Mädchen, die gedankenvoll, den Kopf auf den Tisch gestützt, in die Welt blicken, schlanke Frauen, die in der Dämmerung am Piano träumen, ganz aufgehend in einer Welt der Töne. Eines seiner graziösesten Bilder waren die »Lawn-tennis-Spielerinnen«. Das Spiel ist vorbei, die Sonne ist gesunken, und die jungen Mädchen, feine Erscheinungen von aristokratischen Bewegungen und ätherischer Zartheit, stehen ernst in der schwermüthigen Landschaft. Die »Versuchung des heiligen Antonius« behandelte er nach der Fassung Flauberts. Die Versucherin erscheint dem Heiligen in Gestalt eines unschuldigen, halb kindlichen Wesens. Ein reiches Gewand umfliesst sie; ein kostbares Diadem schmückt ihr Haupt. Diamanten, Gold, Silber und funkelndes Gestein leuchten aus dem Dunkel des Hintergrundes auf. »Veux tu le bouclier de Dgran-ben-Dgran, celui qui a bâti les Pyramides? le voilà . . . J'ai des trésors enfermés dans des galeries où l'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été au treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir . . . Oh! si tu voulais!« Beide Personen stehen bewegungslos da, nur in ihren Augen spielt wie auf Moreaus Oedipusbilde das ganze Drama sich ab.

Die Schöpfung eines solchen Typus mit Augen, wie sie Poe oft beschreibt, »denen der Hypnotisirte folgen muss, die ihn festnageln, ihm begegnen, wo er geht und steht, die mit ihrem leblosen Glanze die Welt erfüllen«, ist Khnopff hauptsächlich in einigen Sphinxbildern geglückt. Bald sieht das steinerne Wesen grausam und geisterhaft aus, bald wollüstig und gefühllos. Bald glaubt man ein höhnisches

Digitized by Google

Grinsen dieser dünnen eingeschrumpften Lippen, ein triumphirendes Auflachen der gierigen Vampyraugen zu bemerken, bald erscheinen sie todt wie Stein. Sehr eindrucksvoll war besonders das Werk »Thier und Engel«. Auf der hohen Plattform einer gothischen Kathedrale dehnt hieratisch ernst eine Sphinxstatue die Glieder, die Bildsäule eines Engels in Helm und Rüstung steht neben dem Thier und umkrallt seine Stirn. Umgeben von dem Dunkel nächtlichen Himmels, aus dem nur einige Sterne flimmernd herausleuchten, bekommen die beiden Steinwesen ein unheimliches, gespenstisches Leben.

Digitized by Google

I.

Deutschland.

UND es dauerte nicht lange, so erfüllte sich auch in Deutschland das Wort von den faustischen zwei Seelen: aus dem fruchtbaren Erddünger des Naturalismus erspross die blaue Blume einer neuen Romantik. In Deutschland hatte einst der tiefsinnigste und grösste Malerpoet aller Zeiten, Albrecht Dürer, gelebt, hier konnte selbst in einer unglücklichen Periode Moritz Schwind, der gemüthvolle Phantast gedeihen. Sollte man, nachdem die Jahre eklektischer Nachahmung durch den Naturalismus überwunden, nicht auch wieder versuchen, neben der Welt des Seienden der der Träume, neben der greifbaren Wirklichkeit auch dem Ueberirdischen Gestalt zu geben, das mit Vorstellungen und phantasievollem Begehren in die Herzen der Menschheit hineingreift? In jener Zeit der Hoffnungen geschah es, dass der Boecklin-Cultus seinen Anfang nahm, dass Deutschland begann, in ihm, dem lange Verlästerten, den Stifter einer neuen, glühend ersehnten Kunst zu feiern.

Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, *Boecklin* — sie bilden das grosse vierblättrige Kleeblatt des modernen Idealismus. Sie werden künftigen Generationen die Zeugen sein vom europäischen Gefühlsleben am Schlusse des Jahrhunderts. Alle vier sind ziemlich gleichaltrig, alle vier fingen im Beginne der 50er Jahre zu arbeiten an. Alle vier waren damals verschieden von Allem, was vor ihnen und neben ihnen entstand. Sie verkörperten den Zeitgeist der Zukunft. Boecklin so wenig wie die andern hat nennenswerthe Wandlungen durchgemacht. Sein Geist war so reich, dass er ein Jahrhundert zusammenfasst und noch das neue einleitet. Er war der Zeitgenosse Schwinds, er ist unser Zeitgenosse und wird noch der Zeitgenosse unserer Nachgeborenen sein. Ihn aus einer vorangegangenen Richtung abzuleiten, wäre gleich unmöglich, als zu erklären, weshalb er, unser grösster Phantast, in der nüchternsten Stadt Europas, in Basel, geboren ward.

Digitized by Google

in Deutschland offenbarte die wunderbare Stimmungskraft, die musikalische Innerlichkeit der Farbe. Schon in jenen Jahren, als allenthalben der braune Galerieton herrschte, trieb bei ihm die Farbe, unabhängig von ihrem Amt, das blosse Charakteristicum der Form zu sein, ihr eigenes selbständiges Wesen. Das Grün war ihm sehr grün, das Blau ein seliges Blau, das Roth ein jubelndes Roth. Zur selben Zeit, als Richard Wagner der Musik Klangfarben entlockte, von einer Leuchtkraft und einer Gluth, wie sie noch kein Meister vorher erweckte, flutheten Boecklins Farbensymphonien gleich einem brausenden Orchester daher. Die ganze Scala stand ihm zur Verfügung, von dunkelster Tiefe bis zu farbigstem Licht. In seinen Frühlingsbildern frohlockt, lacht, jubelt die Farbe. In der Todteninsel ist's, als breite ein Trauerflor sich über das Meer, den Himmel, die Bäume. Und Boecklin ist seitdem immer grösser geworden. Sein rauschendes Meergrün, durchsichtiges Aetherblau und violettdunstiges Abendroth, seine gelbbraunen Felsen, rothschimmernden Seemoose und weissen Mädchenleiber fügen sich zu immer neuen, glühend sinnlichen Harmonien zusammen. Viele seiner Bilder sind von so berückendem Glanz, dass das Auge sich unersättlich in ihr wogendes Flimmern hineinwühlt. Spätere Generationen werden ihn wohl als den grössten Farbendichter des Jahrhunderts feiern.

Und sie werden aus seinen Werken zugleich ersehen, dass es am Schlusse dieses haltlosen Saeculums auch noch ganze, gesunde Menschen gab. Je mehr das moderne Gefühl sich frei machte, je mehr die Künstler wagten, nicht mehr mit den Nerven früherer Generationen, sondern mit ihren eigenen zu fühlen, desto mehr zeigte sich auch, dass dies moderne Gefühl fast immer ein verstörtes, friedlos verzweifeltes, lebensmüd ungläubiges ist. Schon Rossetti, Burne-Jones, Gustave Moreau und Puvis de Chavannes sind überreizte, raffinirt naive, ungesunde Geister. Fast immer geht durch ihre Werke etwas Zerrissenes, Psychopathisches. Schrille Klänge von zitterndem Sehnen und schwermüthiger Entsagung brechen überall durch. Frühe Blasirtheit, der Anfang vorzeitiger Sterilität hat die Jüngeren ergriffen. Sie treten als Dreissigjährige mit guten Werken hervor, wiederholen sich dann, verstummen und leben fort als Zerrbilder ihrer früheren Bedeutung. Boecklin, der modernste von Allen, besitzt zugleich die unmoderne Eigenschaft einer eisernen Gesundheit. Es gibt ein Selbstporträt von ihm, auf dem er, den linken Arm in die Seite gestemmt, in der Rechten wie Rembrandt ein Weinglas haltend, in

Digitized by Google

Sir Thomas Lawrence, P.R.A.

Above: Lady Jane Grey (1537-1554) was a great-granddaughter of Henry VII and a first cousin once removed of Edward VI. She was proclaimed Queen of England on the death of Edward VI, but was deposed after nine days and executed by Mary I. Lady Jane Grey was a scholar and a devout Protestant. She was married to Lord Guildford Dudley, a son of the Duke of Northumberland, who had persuaded Edward VI to name Lady Jane Grey as his successor. Lady Jane Grey was executed on February 12, 1554, at the age of 16.

Fig. 1. Ancient Egyptian Sundial

Fig. 2. Ancient Egyptian Sundial

Jacob Lawrence
Migration Series, panel no. 49
1940-41
Tempera on hardboard
12 x 18"
The Phillips Collection, Washington, D.C.

Figure 1.1 Ancient Egyptian hieroglyphs from the Temple of Kom Ombo, Egypt. Photo by Jon Bodsworth, 2006. Public domain.

Uhde hat solche Darstellungen aus dem modernen Leben seitdem noch häufig gemalt und gehört überhaupt zu den vielseitigsten, umwandlungsfähigsten Meistern der Gegenwart. 1884 hatte er auf der Münchener Ausstellung die übenden Trommler, 1888 eine Kinderprocession, die in ihrer prickelnden Lebendigkeit an Menzel streifte, 1889 eine Kinderstube und ein »Haideprinzesschen«, wie es Bastien-Lepage in Dachau gemalt haben würde. 1890 stellte er sich durch ein Damenporträt in Schwarz, 1893 durch seinen »Schauspieler« den bedeutendsten Münchener Porträtisten zur Seite. Immer reicher wird seine Sprache, immer kräftiger seine Palette. Ein Mann von zäher Arbeitskraft, kann er genug, um an Alles heranzutreten und wird voraussichtlich noch durch viele hervorragende Bilder aus den verschiedensten Stoffkreisen überraschen.

Doch seine nachhaltigsten Erfolge, verbunden mit den heftigsten Anfeindungen, die ebenfalls dazu beitrugen, seine Arbeiten noch bekannter zu machen, hat er als Bibelmaler erzielt. Das erste dieser Werke, das im Museum von Leipzig befindliche »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, führte in eine Schulstube. Man sah einen holländischen Backsteinboden und jene Strohmatten, Rohrstühle und Blumenstöcke, die später so gern von den Münchener Malern verwendet wurden, auch jene breiten Hinterwandsfenster, die seitdem zum Inventar der Münchener Schule gehörten. Inmitten dieses Raumes standen niedlich linkisch in ihren grossen Holzschuhen allerliebste Bauernkinder, die einen aufmerksam neugierig, die andern verlegen und schüchtern. Die hübsche Kleine vorn reichte mit köstlicher Zutraulichkeit dem bleichen auf dem holländischen Rohrstuhl sitzenden Fremdling die Hand, der während des Religionsunterrichtes in das Zimmer getreten. Und dieser Fremde war — Christus.

Das Bild wurde wegen dieser Figur auf der Ausstellung 1884 die Zielscheibe erbitterter Angriffe. Doch Uhde liess sich nicht irre machen, sondern ging ruhig seinen Weg. »Komm, Herr Jesu, sei unser Gast« war die zweite Strophe seines biblischen Epos. In der Wohnung eines armen Handwerkers hat sich die Familie zum Mittagessen versammelt, das Tischgebet soll gesprochen werden, als eine hagere Gestalt in langem faltigen Rock mit einem lichten Schein über dem Haupte — Christus — hereintritt. Der Handwerker nimmt die Mütze ab und begrüsst mit ehrfurchtsvoller Geberde den Gottessohn. In stiller, unaffectirter Liebe blicken die Uebrigen zu ihm auf. Von hinten durch ein schmales Fenster quillt das Licht herein und

Digitized by Google

Fig. 1.—Ancient Egyptian Boat, with Rowers and Steersmen.

— Die »heilige Nacht« war ein Flügelaltar. Auf dem Mittelbilde, das eine ärmliche Schreinerstube darstellt, betrachtet Maria in stiller Verehrung das auf ihrem Schoosse liegende Kind. Links nahen auf steiler Gebirgsstrasse in ehrfürchtiger Scheu die Hirten; hie und da beleuchtet der Strahl einer Laterne die rauhen, aus dem Dunkel auftauchenden Gestalten. Rechts sind die Engelein aus dem Himmel herabgekommen, keine nackten Amoretten im Sinne der Italiener, sondern die abgeschiedenen unschuldigen Kindlein, in weissen Kleidchen, mit Blumen im Haar.

Uhde wirkte in allen diesen Bildern als ein hervorragender Maler und grosser Psycholog. Es ist wunderbar, wie in seinem Bilde, »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, das Licht leise in den Raum hereinrieselt, die Blondköpfe der Kinder mit goldenem Glanz umschmeichelt und über die Strohmatte des Bodens huscht. Die ganze Luft ist von Klarheit durchzittert, Alles in feine silbergraue Harmonien getaucht. Eine feierliche Lichtpoesie umspielt auf dem Bilde der Anbetung des Kindes die Gestalten. Von draussen strömt der matte Schein der hellfunkelnden Christnacht herein, im Vordergrund wirft eine Laterne bald hier, bald dort einen röthlichen Strahl durch das geheimnissvolle Dunkel. Beim »Gang nach Bethlehem« ist lockerer Schnee gefallen, die Nacht ist über die Wanderer gekommen, der Wind spielt mit dem Blondhaar der jungen Frau, zaust an ihrem ärmlichen Gewande, fern blinken die Lichter des Dorfes, tannenbaumduftige Weihnachtspoesie liegt über der Landschaft. Und wie reich an feinen seelischen Beobachtungen ist jedes seiner Werke. Es geht etwas Mildes, Inniges, gemüthvoll Idyllisches durch Uhdes Kunst. Sein Christus, der stille Mann, der so sanft die Hand auflegt, so leise und geisterhaft sich bewegt, ist die verkörperte Güte, die lebendige Menschenliebe. Die Maria auf der »Anbetung des Kindes« ist keine schöne Frau, aber das Gefühl ihrer Mütterlichkeit verklärt sie — so wie Millet schrieb, »wenn ich eine Mutter zu malen hätte, würde ich sie schön machen allein durch den Blick, den sie auf ihr schlummerndes Kind richtet«. Ganz meisterhaft sind auf der »Bergpredigt« die manigfachen Regungen naiver Demuth, frommer Andacht, echter Herzenserhebung und Erbauung geschildert. Aus den weitgeöffneten blauen Augen der beiden Frauen wie aus den sonneverbrannten Gesichtern der Männer spricht ein unnennbares Sehnen, ein heisses Verlangen nach vollem Verständniss der Worte. Ganz allerliebst ist der zierliche Engel, der auf dem Bilde der Ver-

Digitized by Google

Fig. 1. Ground plan of the Church of the Holy Sepulchre, Jerusalem, as it was in the time of Constantine. (Adapted from Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme*, vol. 1, p. 3.)

nun kann ich Euch, mein lieber Johannes, mit wenigen Worten recht den Unterschied der alten frommen und der jetzigen verderbteren Zeit vor Augen bringen. — Seht, damals waren die heiligen Geschichten so in das Leben der Menschen eingedrungen, ja, ich möchte sagen, so im Leben bedingt, dass jeder glaubte, vor seinen Augen habe sich das Wundervolle begeben und jeden Tag könne die ewige Allmacht Gleiches geschehen lassen. So ging dem frommen Maler die heilige Geschichte, der er seinen Sinn zugewendet, in der Gegenwart auf; unter den Menschen, wie sie ihn im Leben umgaben, sah er das Gnadenreiche geschehen und wie er es lebendig geschaut, brachte er es auf die Tafel. Eben daher aber, mein lieber Johannes, weil die Gegenwart zu profan ist, um nicht mit jenen frommen Legenden in hässlichem Widerspruch zu stehen, eben deshalb, weil Niemand im Stande ist, sich jene Wunder als unter uns geschehen vorzustellen, muss auch die Darstellung in unserem modernen Costüm uns abgeschmackt, fratzenhaft, ja frevelig bedünken. Liesse es die ewige Macht geschehen, dass vor unser aller Augen wirklich ein Wunder sich ereignete, so könnten wir auch im Bilde das Kostüm unserer Zeit vertragen; so lange dies nicht der Fall, aber werden die jungen Maler, wollen sie einen Stützpunkt finden, darauf bedacht sein müssen, in alten Begebenheiten das Kostüm des jedesmaligen Zeitalters, so wie es erforderlich, richtig zu beobachten. Si duo idem faciunt non est idem, und es ist nicht ausgeschlossen, dass, was mich bei einem alten Meister mit frommen, heiligen Schauern erfüllt, mir bei einem neuen wie eine Profanation erscheint«.

Diese Stelle findet sich in Th. A. Hoffmanns »Lebensansichten des Katers Murr«, 1820, und erklärt vielleicht, weshalb Uhdes Bilder trotz aller Wahrheit, trotz alles Reichthums seelischer Empfindungen auf die Mehrheit des Publikums doch eher seltsam als überzeugend wirken. Worauf die alten Meister, wie man annimmt, ganz unbewusst kamen, was bei ihnen »Naivetät« und Natürlichkeit war, wird bei Uhde als logischer Schluss, als das Resultat einer complicirten Gedankenreihe empfunden. Wenn er mit seinen Bildern gewisse symbolische Gedanken verknüpfte, Dinge darstellte, die gleichsam das ewig Fortwirkende der christlichen Lehre spiegeln, war es leichter, ihm auf seinem Wege zu folgen. Nicht einmal tröstet nach dem Glauben Jesus die Klagenden, nicht einmal tritt er als Freund der Armen an ihren Tisch, nicht einmal bricht er mit den Seinen das Brod: »ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende«. Aber als

Digitized by Google

Fig. 1. Ventral view of the head of *Ceratocanthus aesculapius* (Westwood, 1837) (Scarabaeidae: Ceratocanthinae) showing the mandibles and the maxillae. Scale bar = 1 mm.

Fig. 1. Ceremonial Dance of the Kachinas. Hopi Indians, Arizona.

auch die sanften deutschen Märchen mit Lindenblüthen und verzauberten Königssöhnen beschäftigten ihn. Der Abendhimmel strahlt wie flüssiges Gold. Auf der dämmerigen Wiese steht eine Königstochter und blickt neugierig hernieder zu einem Frosch, der ein Krönlein auf dem Kopfe trägt: ein verwunschener Prinz. Ganz stilisirend ornamental im Sinne einer barocken Antike wirkten Bilder wie der »musicirende Orpheus«, der grau in grau gemalte Samson, der Kopf einer Pallas Athene und die Figur eines muskelkräftigen jungen Athleten, der eine Statue der Nike und einen Lorbeer in den Händen trug. Die »Sünde« ist ein üppiges Weib mit bernsteinbleichem, von rabenschwarzen Locken umrahmten Gesicht, deren weiche, glänzende Augen erschreckt und doch sehnsuchtskrank lächeln, während an ihrem Körper in wollüstigem Kreisen der kalte Leib einer Schlange sich reibt. Er zeigt die Medusa, die mit schmerzverzerrtem, erstorbenen Blick in's Leere starrt. Auf der Ausstellung 1890 hatte er eine Pietà von ganz versteinerter Classicität. Die Leiche des Heilandes lag starr auf einem Marmorsockel, die Mutter stand aufrecht, kerzengerad wie eine Bildsäule daneben, mit den Händen das Gesicht verhüllend. Eine tiefe Golgathasymphonie mit vollen coloristischen Fugen war die »Kreuzigung« von 1891. Es lag etwas schottisch Düsteres und venezianisch Blühendes in der kräftigen, herben Farbe dieser wallenden, schwarz-karmoisinrothen Priestermäntel, etwas Brutales, Herculisches in der starren Zeichnung der nackten Körper, etwas caricaturhaft Verzerrtes in diesen brüllenden, heulenden, Wuth und Entsetzen schnaubenden Juden, die ihr »Kreuziget ihn« schrieen.

Trotz dieser grossen stofflichen Verschiedenheit geht ein einziger scharf ausgeprägter Zug — gleichsam ein Zug kunstgewerblichen Schöpfungsvermögens — durch Stucks Bilder. Jedes Werk überrascht durch seine seltsame geschmackvolle Farbeneigenart und die geschickte, bald an die Griechen, bald an die Japaner anklingende Zeichnung. Ueberall besticht er durch leichte, spielende Mache, durch starken Sinn für decorative Wirkung. Aber er gehört nicht zu den Künstlern, zu denen man seelisch Stellung nimmt. Zeichnet Rops einen Satan, so flammt in diesen glimmenden, unheimlich lauernden Augen ein düsteres Feuer. Es ist in ihnen etwas von der Schlange und etwas von Nero, der traumverloren in die Flammen des brennenden Rom starrt. Burne-Jones fesselt durch seine süsse Wehmuth, Boecklin durch die geistige Wucht, mit der er durch die ganze Scala

Digitized by Google

Unheilschwangere Nachtgesichte folgen der antiken Heiterkeit; dem schalkhaften Liebestraum erschütternde Liebesdramen, jäh wechselnde Wandelbilder von duftenden Blumengärten und düsteren Strassenscenen. Mit einer in den Wagen geworfenen Rose beginnt die Ehebruchsgeschichte »eine Liebe« und in der Klinik endet sie — kein schlüpfriges Geschichtchen, sondern eine tiefernste Tragödie, eine Todtentanzphantasie von zermalmender Wucht. »Ein Leben« bearbeitet neu das alte Hogarth'sche Thema vom Lebenslauf einer Dirne. Ein junges Weib, leidenschaftlich, träumend, von lockenden Fata Morganagesichten umgaukelt. Ein wilder Liebesrausch und dann verlassen. Noth und der verführerische Klang des Goldes. Eine Kokette, die es kalt mit ansieht, wie zwei Rivalen ihretwegen sich morden. Dann Tänzerin, die auf den Brettern, in tollen Sprüngen wirbelnd, ihre Reize preisgibt. Ein Ende im Dunkel der Nacht auf der Gosse. Sie ist gerichtet — — ist gerettet. Auf dem Schlussblatte ragt Christus in die Nacht empor und öffnet den Ausblick in eine Welt der Versöhnung, der Reinheit und des Friedens. — —

Auch die Kunst des 19. Jahrhunderts scheint gerettet zu sein. »Le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre« ist wie in den grossen Zeitaltern wieder das Schaffensprincip der Besten geworden. Als Klinger im Beginne seiner Laufbahn den Cyklus der ovidischen Opfer schuf, eröffnete er ihn mit einer Anrufung der antiken Muse. Ein Arbeitstisch mit Zeichengeräthen ist dargestellt, links ein Leuchter mit heller Flamme, deren Rauch sich zu Gewölk verdichtet. Von Rosen umwunden steigt nebelhaft ein Haupt von classischer Schönheit, daneben eine griechische Landschaft empor. Rechts auf der Tischplatte liegen zwei Künstlerhände, die in brünstigem Flehen zum Geist der Antike beten. Im letzten Blatt des Cyklus vom Tode ist ein anderes Glaubensbekenntniss enthalten. Eine prächtige Gruppe uralter, umrankter Bäume lässt freien Ausblick auf die in heiterm Sonnenglanz ruhende Meeresfläche. Auf der Wiese davor kniet nackt ein Menschenkind, das angesichts des gewaltigen Oceans in die Knie sinkt und von Schönheitsschauern überwältigt, das Gesicht mit den Händen deckt, um die ausbrechenden Thränen zu ersticken. Ein ergreifender Hymnus auf die Schönheit der Natur ist jener stammelnden Anrufung der antiken Göttin gefolgt. — Gleichsam die Anfangs- und Endstation auf dem Wege, den die Malerei im 19. Jahrhundert zurücklegte. Das Studium des Lebens gab ihr Freiheit und nun, nachdem der naturalistische Boden bereitet, tritt auch

Digitized by Google

Literatur.

Cap. XXXIV.

Bastien-Lepage:

A. Theuriet, J. Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste, Paris 1885.
A. Hustin, Bastien-Lepage, L'Art 1885, I. 13.
G. Dargenty, L'Art 1885, I. 146, 163.
A. de Fourcaud, Jules Bastien-Lepage, sa vie et ses oeuvres, Paris 1888.
Marie von Baskirtscheff, Journal intime, Paris 1890.

Marie Baskirtscheff:

Cornelius Gurlitt, Marie Baskirtscheff und ihr Tagebuch, in Hanfstangl's Kunst Unserer Zeit 1892, I. 61.

Léon L'hermitte:

Robert Walker, Art Journal 1886, p. 266.

Raffaelli:

Alfred de Lostalot, Expositions diverses à Paris: Oeuvres de M. J. F. Raffaelli, Gazette des Beaux-Arts 1884, I. 334.
Emil Hannover, Raffaelli, »Af Dagens Krönike«, Kopenhagen 1889.

J. de Nittis:

Ph. Burty, L'Art 1880, 276.
Henry Jouin, Maitres contemporains, Paris 1887, p. 229.

Ferd. Heilbuth:

A. Hustin, L'Art 1889, II. 268.
A. Helferich, Kunst für Alle V. 1890, p. 61.

Gervex:

F. Jahyer, Galerie contemporaine litéraire et artistique 1879, 178.

Friant:

Roger Marx, Silhouettes d'artistes contemporains, L'Art 1883, 461.

Ulysse Butin:

Paul Leroi, L'Art 1878, II. 25.
Abel Patoux, L'Art 1890, II. 7, 117.

Dagnan-Bouveret:

B. Karageorgevitsch, Magazine of Art, Februar 1893, Nr. 148.

Ueber die neueren Landschafter im Allgemeinen:

P. Taren, Die moderne Landschaft, Gegenwart 1889, 20.

George Seurat:

Nekrolog in der Chron. des Arts 1890, 14.

Digitized by Google

Chéret:

Ernest Maindron, Les affiches illustrées, Gazette des Beaux Arts 1884, II. 418 u. 435.

Karl Huysmans, Certains. Paris 1891.

L'affiche illustrée. Le roi de l'affiche. L'oeuvre de Chéret etc. La Plume Nr. 110, 15. November 1893.

R. H. Sherard, Magazine of Art, September 1893, Nr. 15.

Paul Renouard:

Eugène Véron, L'Art 1875, III. p. 58, 1876, IV. p. 252.

Jules Claretie, M. Paul Renouard et l'Opéra, Gazette des Beaux Arts 1881, I. 435.

Daniel Vierge:

J. und E. R. Pennel, Daniel Vierge, Portfolio 1888, p. 210.

Magazine of Art 1892, Nr. 146 (Dezember).

Cap. XXXV.

Francisco Tubino, Die Wiedergeburt der spanischen Kunst, 1882.

Spanische Künstlermappe, herausgegeben von der Prinzessin Ludwig Ferdinand, mit Einleitung von F. Reber, München 1885.

Gustav Diercks, Moderne spanische Maler, Vom Fels zum Meer 1890, 5.

Fortuny:

Zeitschrift für bildende Kunst 1874, p. 341.

Davillier, Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance. Avec 5 dessins inédits en facsimile et deux eaux-fortes originales, Paris, Aubry 1876.

Fortuny und die moderne Malerei der Spanier, Allgemeine Zeitung 1881, Beil. 245.

Walther Fol, Gazette des Beaux Arts 1875, I. 267, 351.

Charles Yriarte, L'Art 1875, I. 361.

Derselbe in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1885.

Vgl. auch das von Goupil herausgegebene Fortuny-Album, 40 Bl. Photographien, Paris 1889.

Pradilla:

Delia Hart, Art Journal 1891, p. 257.

Cap. XXXVI.

James Jackson Jarves, Modern Italian painting and painters, Art Journal 1880, IX.

Die Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand, Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1881, 361, 381.

Camillo Boito, Pittura e scultura, Mailand 1883.

Die modernen Venetianer Maler, Allgemeine Kunstchronik 1884, VIII. 2.

Milliot, De l'art actuel en Italie, Revue du monde latin, Juni 1887.

Angelo de Gubernatis, Dizionario degli Artisti Italiani viventi, Firenze 1889.

M. Wittich, Italienische Malerei, Mappe 1890 8 ff.

Helen Zimmern, Die moderne Kunst in Italien, Kunst Unserer Zeit 1890, p. 74.

Nach Drucklegung des vorliegenden Capitels erschien:

A. Stella, Pittura e Scultura in Piemonte, Turin, Paravia & Comp. 1893.

Digitized by Google

Ueber die Neapolitaner:

Principessa della Rocca, Artisti Italiani Viventi (Napolitani), Napoli 1878.
Helen Zimmern, Die neapolitanische Malerschule, Kunst für Alle 1889, p. 81.

Morelli:

Helen Zimmern, Art Journal 1885, p. 345 u. 357.

Michetti:

Helen Zimmern, Art Journal 1887, p. 16 u. 41.

Dalbono:

Helen Zimmern, Art Journal 1888, p. 45.

Favretto:

Nekrolog 1887: Garocci, Arte e storia VI 16, Chron. des Arts 24. Allgemeine Kunstchronik 26, Mittheilungen des Mähr. Gewerbemuseums 8, Courrier de l'Art VII 25. Kunstchronik XXII 37, The Saturday Review 1. Oct. 1887.
Vgl. auch: Giacomo Favretto e le sue opere. Edizione unica di tutti i principali Capolavori del celebre Artista Veneziano. Publicata per cura di G. Cesare Sicco. Torino 1887.

Cap. XXXVII.

Frederick Wedmore, Some Tendencies in Recent Painting, »Temple Bar«, Juli 1878.
E. Chesneau, Artistes anglais contemporains, Paris 1887.
Claude Phillips, The progress of English art as shown at the Manchester Exhibition, Magazine of Art, Dez. 1887.
Ford Madox Brown über dasselbe Thema, ebenda Febr. 1888.
Rutari, Kunst und Künstler in England, »Kölnische Zeitung« 1890, 205.

Leighton:

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1870, p. 161.
Mrs. A. Lang, Sir F. Leighton, his Life and Work, 42 Plates. The Art Annual 1884, London Virtue.

Poynter:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, 1.
P. G. Hamerton, Portfolio 1877, 11.
James Dafforne, Art Journal 1877 p. 18, 1881 p. 26.

Alma Tadema:

G. A. Simcox, Portfolio 1874, p. 109.
H. Billung, Zeitschrift für bildende Kunst 1879, XIV. 229, 269.
The works of Laurence A. T., Art Journal, Febr. 1883.
A. Meynell, L. Alma Tadema, Art Journal, Nov. 1884.
Georg Ebers, Lorenz Alma Tadema, »Westermanns Monatshefte«, Nov. und Dez. 1885.
Helen Zimmern, L. Alma Tadema, his Life and Work, The Art Annual 1886, London Virtue.
K. Brügge, A. T., »Vom Fels zum Meer«, 1887, 2.
Helen Zimmern in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1890, II. 130.

Albert Moore:

Sidney Colvin, Portfolio 1870, 1.

Digitized by Google

Harold Frederic, Scribners Magazine, Dezember 1891, p. 712.
Karl Blind, »Vom Fels zum Meer« 1892.

Thomas Armstrong:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, p. 65.

H. S. Marks:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 361.

Briton Rivière:

James Dafforne, The Works of Br. R., Art Journal 1878, p. 5.
Walter Armstrong, Briton Rivière, his Life and Work, Art Annual 1891, London Virtue.
A. Braun, Ein engl. Thiermaler, »Allg. Kunstchronik« 1888, 37—39.

R. Caldecott:

Claude Phillips, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 327.
Vgl. auch: R. Caldecott, Sketches, With an Introduction by H. Blackburn, London 1890.

George Mason:

Sidney Colvin, George Mason, Portfolio 1871, 113.
G. A. Simcox, Mr. Masons Collected Works, Portfolio 1873, p. 40.
Alice Meynell, Art Journal 1883, p. 43, 108 u. 185.

Walker:

Sidney Colvin, Fr. W., Portfolio 1870, 33.
Nekrolog im Art Journal 1875, 232, 254, 351.
James Dafforne, The Works of Frederick Walker, Art Journal 1876, 297.
J. Comyns Carr, Portfolio 1875, p. 117.
Derselbe, L'Art 1876, I. 175, II. 130.
Derselbe, Frederick Walker, an Essay. London 1885.

George John Pinwell:

Nekrolog im Art Journal 1875, p. 365.

G. H. Boughton:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, p. 65.
James Dafforne, Art Journal 1873, p. 41

G. D. Leslie:

Tom Taylor, Portfolio 1870, p. 177.

P. H. Calderon:

Tom Taylor, Portfolio 1870, 97.
James Dafforne, Art Journal 1870, p. 9.

Marcus Stone:

Lionel G. Robinson, Art Journal 1885, p. 68.

Seymour Lucas:

Art Journal 1887, p. 65.
Edmund Gosse, Magazine of Art, November 1887.

George Reid:

J. M. Gray, Art Journal, Dezember 1883.
Art Journal 1884, p. 225.

Digitized by Google

Frank Holl:

Harry Quilter, In Memoriam Fr. Holl, Universal Review, Aug. 1888.

Erwin Volckmann, Zeitschrift für bildende Kunst 23, 1889, p. 130.

Gertrude E. Campbell, Art Journal 1889, p. 53.

Herkomer:

J. Dafforne, The works of Hubert Herkomer. Art Journal 1880, p. 109.

Helen Zimmern, H. Herkomer, Kunst für Alle, Jahrgang VI. 1891, I.

W. L. Courtney, Professor Hubert Herkomer, Royal Academician, his Life and Work, Art Annual von 1892, London Virtue.

Ludwig Pietsch, Hub. Herkomer, Velhagen und Klasings Monatshefte 1892.

Vgl. auch: H. Herkomer, Etching and mezzotint engraving, Lectures delivered at Oxford, London 1892.

Ueber die moderne englische Landschaft:

P. G. Hamerton, The Landscape Painters, Portfolio 1870, 145.

Alfred Dawson, English Landscape Art, its Position and Prospects, London 1876.

Alfred W. Hunt, Modern English Landscape Painting, »Nineteenth Century«, Mai 1880.

Cecil Lawson:

Art Journal 1882, p. 223.

Heseltine Ovon, Magazine of Art, Nr. 158, December 1893.

Hook:

F. G. Stephens, James Clarke Hook, Portfolio 1871, 181.

A. H. Palmer, James Clarke Hook, Portfolio 1888, p. 1—165.

Fred. George Stephens, J. C. H., his Life and Work, Art Annual 1888, London Virtue.

Vicat Cole:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 177.

Colin Hunter:

Walter Armstrong, Art Journal 1885, p. 117.

Birket Foster:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 157.

Marcus B. Huish, Art Annual 1890, London Virtue.

David Murray:

Marion Hepworth Dixon, Art Journal 1892, 144.

W. Armstrong, Magazine of Art 1891 p. 397.

Ernest Parton:

Art Journal 1892, 353.

Ch. N. Hemy:

Art Journal 1881 p. 225.

W. B. Leader:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 43.

W. L. Wyllie:

J. Penderel-Brodhurst, Art Journal 1889, p. 220.

Henry Moore:

Art Journal 1881 p. 161 u. 223.

P. G. Hamerton, A modern Marine Painter, Portfolio 1890, p. 88 und 110.

Ueber die Gruppe der in Venedig thätigen Engländer:

Julia Cartwright, The Artist in Venice, Portfolio 1884, p. 17.

Henry Woods:

Art Journal 1886, p. 97.

Clara Montalba:

L'Art 1882, III. 207.

Stanhope A. Forbes:

Wilfrid Meynell, Art Journal 1892, 65.

Cap. XXXVIII.

Hauptwerk: Camille Lemonnier, Histoire des Beaux Arts en Belgique, Bruxelles 1881.

Lucien Solvay, L'Art et la Liberté. Les Beaux Arts en Belgique depuis 1830. Bruxelles 1831.

Henry Braekeleer:

Nekrolog Chronique des Arts 1888, 26 und 27, Kunstchronik 1888, 41.

Hipp. Boulenger:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts 1879, II. 255.

Théod. Fourmois:

E. Greyson, Th. F., Journal des Beaux Arts 1871, p. 164.

J. van Beers:

J. Westervoorde, De nieuwe Gids 1. Oct. 1887.

M. H. Spielmann, Magazine of Art, October 1892.

Xavier Mellery:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts, 1885, I. 425.

Joseph Stevens:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts, 1880 X. Nekrolog. Kunstchronik N. F. III. 32. Chronique des Arts 1892.

Emile Wauters:

Hans Spielmann, Magazine of Art, Oct. 1887.

Cap. XXXIX.

Allgemeines:

C. Vosmaer, Onze hedendaagsche schilders. Mit vielen Porträts und Facsimiles nach Zeichnungen. Erste Serie Haag 1881 und 1882. Zweite Serie Amsterdam 1883—85.

Jan Veth, Gedenkbuch van Heedendaagsche Nederlandsche Schilderkunst, Amsterdam 1892, 2 Bande. Mit 20 Radirungen, Lithogr. und Holzschnitten von Breitner, Dysselhof, Roland Holst, Toorop, J. Veth, Ph. Zilcken und etwa 50 Federzeichnungen von H. Nibbrig.

Vergl. auch die seit 1891 erscheinende Zeitschrift Elsevier, die monatlich eine illustrirte Biographie bringt.

Joh. Bosboom:

Nekrolog Kunstchronik 1891, 1.

Chronique des Arts 1891, 31.

H. L. Berchenhoff, Joh. Bosboom. Mit Porträt und 12 Radirungen, Amsterdam 1891.

Jacob Maris:

A. J. Godoy, Jacob Maris, sa vie et ses oeuvres, Amsterdam 1891.

Digitized by Google

Mauve:

Nekrolog Courrier de l'Art 1888, 7.

H. L. Berchenhoff, Anton Mauve. Met facsimiles. Amsterdam 1890.

Israels:

Josef Israels, L'homme et l'artiste. Eaux-fortes par W. Steelink. Texte par F. Netscher et Ph. Zilcken. Amsterdam, J. M. Schadekamp 1891.

Bisshop:

Wettrheene, Christoffel Bisshop the dutch painter, Art Journal 1892, p. 211.

Cap. XL.

H. Lücke, Dänische Kunst, Zeitschrift für bildende Kunst VI. 1871, p. 317.

Julius Lange, Nutids-Kunst, Kopenhagen 1873.

Derselbe, Billedkunst, Skildringer og Studier fra Hjemmet og Udlandet, Kopenhagen 1884.

N. L. Höyen, Skrifter, udg. af J. L. Ussing, Kopenhagen 1871—76, 3 Bde.

A. Devienne, Les Artistes du Nord au Salon de 1874, Lille 1875.

Ph. Weilbach, Dansk Konstnerlexikon, indeholdende korte Levnedstegnelser af Konstnere, som indtil Udgangen af 1876 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat, Kopenhagen 1878.

Sigurd Müller, Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen 1884.

H. Weitemeyer, Dänemark, Geschichte und Beschreibung, Literatur und Kunst, Kopenhagen 1889.

Maurice Hamel, La peinture du nord à l'exposition de Copenhague, Gazette des Beaux Arts 1888, II. 388.

A. Ruhemann, Die nordische Kunstausstellung in Kopenhagen, Kunst für Alle 1888, Heft 5.

L. Marholm, Dänische Maler, Gegenwart 1888, Bd. 33, p. 345.

H. Helferich, Die Kopenhagener Ausstellung, Die Nation 1888, 53.

Momme Nissen, Paris und die Malerei der Nichtfranzosen, Kunst Unserer Zeit 1890, I. 27.

Vgl. auch die Zeitschriften »Kunstbladet« und »Tilskueren«, sowie die Zeitung »Politiken« mit Beiträgen von Karl Madsen, Emil Hannover u. A.

Eckersberg:

Ph. Weilbach, Maleren Eckersbergs Levned og Værker, Kopenhagen 1872.

Jul. Lange, Nutids Kunst p. 44—83.

Köbke:

Emil Hannover, Christen Köbke, en Studie i dansk Kunsthistorie, Kopenhagen 1893.

Dalsgaard:

Emil Hannover, Politiken 1892.

Bloch:

Sigurd Müller, Carl Bloch, Zeitschrift für bildende Kunst 1883.

Jul. Lange, Historiske Billeder af C. B., Nutids Kunst p. 260—74.

Derselbe, Kunst für Alle, Bd. 5 p. 233.

Elisabeth Jerichau Baumann:

Nekrolog von Sigurd Müller in der Zeitschrift für bildende Kunst 17, B. 100.

Digitized by Google

Kröyer:

André Michel, Le Comité français de l'exposition de Copenhague, Tableau de P. S. Krøyer, Gazette des Beaux Arts 1890, I. 148.

Willumsen:

Emil Hannover, Politiken 1893.

Cap. XLI.

Hauptwerk:

Georg Nordensvan, Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19de Arhundradet. Mit 300 Illustrationen, Stockholm, Albert Bonnier, 1892.

Södermark:

L. Looström, Olof Johan Södermark, Stockholm 1879.

Hoeckert:

T. Chasrel, Etudes sur le Musée de Lille, L'Art 1877, IV 261.

Amalie Lindegren:

Kunstchronik N. F. III. 12.

Hellquist:

Heinrich Wilke, Biographie des Malers C. G. Hellquist, Berlin 1891.

Cap. XLII.

L. Dietrichson hatte die Güte, dem Verfasser das Manuscript eines demnächst erscheinenden Buches über norwegische Kunst zur Einsicht zu übersenden.

A. Schoy, L'Art moderne en Norwège, Journal des Beaux Arts 1880, 21 ff.

H. H. Boyesen, Norwegian Painters, Scribners Magazine, Dezember 1892, p. 756.

Tidemand:

L. Dietrichson, Adolf Tidemand, hans Liv og hans Vaerker, Christiania, Tönsberg 1879.

Vgl. auch dessen Buch »Fra Kunstensverden«, Kopenhagen 1885, p. 239 ff.

Peter Arbo:

Nekrolog Kunstchronik, N. F. IV. 3.

Cap. XLIII.

(Die mit * bezeichneten Bücher und Aufsätze sind nur in russischer Sprache erschienen.)

Allgemeines:

*) P. N. Petrow, Russische Maler-Pensionäre Peters des Grossen, Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschtnych iskusstw.] 1883; I. Heft p. 66; II. Heft p. 193.

*) Garschin, Die Anfänge der akademischen Kunst in Russland. Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschtnych iskusstw.] Band IV, Buch 3; Band V, Buch 2 und 3; Band VI, Buch 4; Band VII p. 567.

J. D. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der Bildenden Künste in Russland (kleine Schriften artistischen Inhalts; Göttingen 1803, II. Band).

Verzeichniss der vornehmsten Künstler in Russland aus des Staatsraths v. Stählin noch ungedruckten Nachrichten von der Malerkunst in Russland (Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts, Heft II, p. 260—277).

*) P. Petrow, Die Kunstmalerei vor hundert Jahren. Das Nordlicht [Ssewernoê Ssijanie] 1862, p. 393.

Digitized by Google

Henri Reimers, L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. en 1807, St. Petersbourg.

*) Journal der Schönen Künste (W. J. Grigorowitsch) St. Petersburg 1823, 1825. (Shurnal isjastschnych Iskusstw.) — passim.

*) Kunstzeitung (v. Kukolnik, später Strugowstschikow) 1836, 1837, 1838, 1840, 1841 (Chudoshestwennaja Gaseta) — passim.

*) Werke russischer Malerei v. Kukolnik (Kartiny Russkoï Shiwopissi) St. Petersburg 1846 (besonders der Aufsatz Kukolniks: Russische Malerschule p. 3 und 75).

D. G. F. Waagen. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München. Fr. Bruckmanns Verlag, 1864.

N. de Gerebtzoff, Essai sur l'histoire de la civilisation en Russie; tome II Russie moderne. Chapitre IX: page 358. Paris, Amyot 1858.

*) N. Ramasanow, Materialien zur Geschichte der Künste in Russland; Moskau 1863.

Th. Gautier, Trésors d'Art de la Russie Ancienne et Moderne, Paris 1859.

*) M. Mostowsky, Die Geschichte des Christus-Heiland Tempels in Moskau. — Moskau 1883.

Alphabetisches Verzeichniss russischer Künstler (im deutschen St. Petersburger Kalender für das Jahr 1840 p. 161).

*) P. N. Petrow, Sammlung (Sbornik) von Materialien zur Geschichte der Kaiserlichen St. Petersburger Akademie der Schönen Künste während der hundert Jahre ihres Bestehens. St. Petersburg 1864.

*) A. J. Somow, Bildergalerie der Kaiserlichen Akademie der Künste. Katalog der Originalwerke russischer Malerei. St. Petersburg 1872.

*) Achscharumow, Probleme (Woprossy) der Malerei während des Entstehens der russischen Nationalschule, Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschnych iskusstw.] 1884, p. 143, 171.

*) Stassow, Fünf und zwanzig Jahre russischer Kunst. Bote Europas [Wjestnik Ewropy] 1882, November p. 215.

*) Somow, Grundriss (Otscherk) der Geschichte der Schönen Künste in Russland, I und II, 1882, unveröffentlichtes Manuscript.

Sobko et Botkine, 25 Ans de l'Art Russe (1855—80). Catalogue Illustré de la section des Beaux Arts à Exposition Nationale de Moscou en 1882. St. Petersbourg 1882 (Texte francais et russe).

J. Hasselblatt, (Norden), Historischer Ueberblick der Entwickelung der kaiserlich Russischen Akademie der Künste zu St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. St. Petersburg 1886.

N. Sobko, L'Art en Russie, l'Exposition de Moscou (im Annuaire illustré des Beaux Arts, 1882, Paris, Dumas).

Dasselbe deutsch in den Mittheilungen des K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1883, Nr. 208 (die Kunst in Russland).

J. Norden. Etwas von russischer Kunst und ihren Vertretern. (Die Kunst für Alle, III. Jahrgang; Heft 13 und 14).

*) D. Rowinsky, Ausführliches Wörterbuch (Podrobnij Sslowar) russischer gravirter Porträts mit 700 Phototypie-Aufnahmen. St. Petersburg 1889.

*) Iwan Nikolaewitsch Kramskoi, Sein Leben, Briefwechsel und *kunstkritische Aufsätze* 1837—1887, Herausgegeben von A. Ssuworin. St. Petersburg 1888.

Wilhelm Henckel, Neuere russische Künstler. In Hanfstaengls Kunst Unserer Zeit 1890, II, 62.

Digitized by Google

Marius Vachon, L'Art russe contemporain (Revue Encyclopedique Nr. 24, 1. Decembre 1891; »La Russie«).

*) Bulgakow, Unsere Künstler (Naschi Chudoshniki); Biographien, Porträts und Aufnahmen nach ihren Werken, Band I, 1889; Band II, 1890. St. Petersburg.

*) A. Beggrow, Illustrirter Katalog der XVI. (1888) Wanderausstellung.

*) Sobko, Illustrirte Kataloge der XVII., XVIII., XIX, XX., XXI. Wanderausstellungen.

*) Sobko, Wörterbuch russischer Künstler seit dem XI. Jahrhundert. (In Vorbereitung.)

Hermann Bahr, Russische Kunst, Magazin für Literatur 1892, 42.

Th. Tolstoï:

*) Erinnerungen des Grafen Th. Tolstoï. Russkaja Starina 1874.

*) Katharina Junge: Kindheit und Jugend des Grafen Theodor Petrowitsch Tolstoï. Russisches Kunstarchiv [Russkij chudoshestwennij Archiw] 1892, p. 7, 62.

Vgl. auch: Bas reliefs allégoriques gravés au trait en mémoire des événements de la guerre de 1812, 1813 et 1814. Inventés et exécutés par le Comte Théodore Tolstoi, St. Petersburg 1818.

Kiprensky:

*) Seine Biographie in der Chudoshestwennaja Gaseta 1840, Buch II, Nr. 13.

Wenezianow:

*) Petrow: Alexei Gawrilowitsch Wenezianow, der Vater der russischen Volksmalerei. Russkaja Starina 1878, Oktober, November.

Brülow:

Ed. Dobbert, Karl Brülow. Eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte. St. Petersburg 1871.

*) Somow, K. P. Brülow und seine Bedeutung in der russischen Kunst. St. Petersburg 1876.

*) Stassow, Von der Bedeutung Brülows und Iwanows in der russischen Kunst. Russischer Bote [Russkij Wjestnik] 1861, Nr. 9 und 10.

*) Petrow, K. P. Brülow, »Das Nordlicht« [Ssewernoe Ssijanie] 1862, p. 675, 725.

*) Gogol, »Der letzte Tag von Pompeji«. Gogols Werke, Ausgabe 1867, Bd. II.

*) Ramasanow, K. P. Brülow (in seinen Materialien etc.).

Th. A. Bruni:

A. S., Th. A. Bruni. Pschela 1875, Nr. 35 p. 425.

H. Siemiradzky:

*) Bulgakow, Die Bilder v. H. J. Siemiradsky. St. Petersburg 1890.

Sternberg:

*) Stassow, Der Maler Sternberg. Wjestnik isjastschnych Isskusstw, 1887 p. 365.

Fedotow:

*) A. J. Somow, Paul Andreewitsch Fedotow, St. Petersburg 1878.

*) Bulgakow, P. A. Fedotow und seine Werke (reich illustrirt), St. Petersburg 1893.

Fedotow in der Galerie Tredjakow, Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892.

Alexander Iwanow:

*) Botkin, Alexander Andreewitsch Iwanow. Sein Leben und Briefwechsel 1806—1858.

Digitized by Google

*) Petrow, A. A. Iwanow. Ssewernoje Ssijanie 1864 p. 213.

*) Briefe A. J. Iwanows an seinen Sohn. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892, p. 22, 87, 152.

Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe von Alexander Iwanoff. Berlin 1879—1887, Heft 1—14.

Sarianko:

*) Perow, Unsere Lehrer. Kunstjournal [Chudoshestwennij Shurnal] 1881, Band p. 181, 337.

Perow:

Sobko et Rowinsky, Vassili Perof, sa vie et son oeuvre. 60 Phototypies d'après les tableaux du maitre. St. Petersburg 1892 (Texte russe et français).

N. Sobko, Basil Peroff. Magazine of Art 1886, June.

N. Sobko, Catalogue détaillé de l'Exposition posthume des Oeuvres de Peroff (1833 -1882) avec une notice biographique sur l'artiste. St. Petersburg 1883 (texte russe et français).

Werestschagin:

*) Stassow, Wassilij Wassiljewitsch Werestschagin. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1883, Heft I und II).

Sobko, Battle and Travel. Magazine of Art 1884.

L. Hugonnet, L'Art 1879, 265.

A. Rosenberg, Grenzboten, 1882, 8.

L. Pietsch, W. W. Werestschagin, Nord und Süd, Juni 1883.

Schultze, Der Maler W. Werestschagin, Russische Revue, 1883, 6.

Helen Zimmern, Art Journal 1885, p. 9 u. 38.

W. Selbst, W. Werestschagin in Paris, Balt. Monatsschrift, 1888, 3. Heft.

Hodgetts, Vassili Veretschagin, The Academy, 1888, Nr. 858.

Stschedrin:

*) Die Bedeutung Stschedrins als Begründer der russischen Landschaftsmalerei. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1887, Band I, p. 97.

J. Aiwasowsky:

Bulgakow, Die Neuen Bilder des Professor J. K. Aiwasowsky, Petersburg 1891.

Worobjew:

*) Petrow, M. N. Worobjew und seine Schule. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. Band VI, 1888, Lieferung 4, p. 279

Schischkin:

*) Bulgakow, Bilder und Zeichnungen des Professors J. J. Schischkin. St. Petersburg.

Theodor Wassiljew:

*) Briefe Wassiljews an Kramskoi (Vorwort von Stassow) Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1889, Heft IV und V.

*) Briefe Wassiljews an Andere. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1890, Hefte III, IV, V.

*) Wassiljew in der Galerie Tredjakow. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892, p. 209.

Kuindshi:

*) N. Alexandrow, die Bedeutung Kuindshis. Chudoshestwennij Shurnal 1881, p. 21.

Kramskoï:

*) A. Ssuworin, J. N. Kramskoi, sein Leben und Briefwechsel, St. Petersburg 1888.

Digitized by Google

*) W. A. Woskressensky. Aesthetische Anschauungen Kramskoï's. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw., Band VI, 1888, Heft 5.

*) Kramskoï in der Galerie Tredjakow. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892 p. 109.

*) Erinnerungen J. E. Repins: J. N. Kramskoï. Russkaja Starina 1882, Mai.

Konstantin Makowsky:

*) Bulgakow, Die Bilder K. Makowskys, St. Petersburg.

Wladimir Makowsky:

*) N. Alexandrow, Das Talent Wl. Makowskys. Chudoshestwennij Shurnal 1881, p. 93.

*) A. A. Kisselew, W. E. Makowsky als Genremaler. Artist. 1893, Nr. 29 p. 48.

Photogravures d'après les tableaux de Wladimir Makowsky, Edition Kousnetzow, (bis jetzt sind 8 Lieferungen erschienen).

Répin:

*) W. Stassow, J. E. Répin. Ptschela 1875, Nr. 3 p. 41.

*) W. M., J. E. Répin, Charakteristik. Artist 1893, Nr. 26, 27, 29.

Album de J. E. Répin, édité par E. Cavos, St. Petersburg 1891.

J. Norden, Ilja Répin, Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. III, 5, 1892.

Schwartz:

*) W. Stassow, G. Schwartz Wjestnik Isjastschnych Iskusstw., 1884, Band I, p. 25, 113.

Surikow:

*) W. M. Micheew, W. J. Surikow. Artist 1891, Nr. 16 p. 61.

Cap. XLIV.

Allgemeines:

American Art Review. A Journal devoted to the Practice, Theory, History etc. of Art. 2 vols., Boston 1880/81.

American Landscape. The National Gallery of American Landscapes. New-York-Boston. O. J.

S. G. W. Benjamin, Art in America. A critical and historical sketch. With 99 engravings on wood, New-York-London 1880.

Derselbe: Our American artists. With 12 Portraits, sketches of studios and wood-engravings from paintings, Boston 1880.

William C. Brownell, The Art Schools of Philadelphia. »Scribners Monthly«, Sept. 1879.

Champlin, Cyklopaedia of Painters. ed. by Perkins.

C. E. Clement and L. Hutten, Artists of the nineteenth Century, 2 vols., Boston 1879.

J. E. Freeman, Gatherings from an Artists Portfolio. Boston 1883.

H. W. French, The Pioneers of Art in America. Art and Artists in Connecticut. Illustrations. Boston, New-York 1879.

P. G. Hamerton, English and American Painting. »The International Review«, Febr. and May 1879.

W. J. Hoppin, Esquisse d'une Histoire de la Peinture aux Etats-Unis d'Amérique. L'Art Vol. VI., p. 97, 136, 157. Paris 1876.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia. Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 11, 1876 p. 326, 12, p. 43, 142, 204, 239.

Horatio N. Powers, L'Art en Amérique. L'Art 1876, II. p. 171.

Digitized by Google

G. W. Sheldon, American Painters: Biograph. Sketches of 50 leaving American Artists, with 83 examples of their works. Illustr. New-York 1879. Neue Auflage, London 1884.

Derselbe: Recent Ideals of American Art, New-York und London 1891.

C. Tardieu, La Peinture à l'Exposition Universelle de 1878. Etats-Unis. L'Art 1878 Vol. XV., p. 197.

H. T. Tuckermann, American Artist Life, comprising Biographical and Critical Sketches. New-York 1867.

H. J. Wilmot-Buxton and S. R. Koehler, English and American Painters, London 1883.

Charles de Kay, Movements in American Painting, Magazine of Art 1887 p. 37.

J. C. van Dyke, How to judge of a Picture, New-York 1889.

Die nordamerikanische Kunst seit ihrem Beginne, »Hamburger Nachrichten« 1892, 17/18.

Cornelius Gurlitt, Die amerikanische Kunst in Europa, in »Hanfstängls Kunst Unserer Zeit« 1892.

Robert Koehler, Die Entwicklung der schönen Künste in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, Kunst für Alle 1893, Heft 15—17.

L. Lefèbvre. Les peintres américains à l'exposition universelle de Chicago, L'Art 1893, Nr. 705.

The Century magazine und Harpers monthly magazine; — passim.

Allston:

Outlines and Sketches by Wash. Allston, engraved by J. and S. W. Cheney 18 Plates. Boston 1850.

M. F. Sweetser, Artist Biographies, Boston 1878/79, Bd. 14 Allston.

Rudolf Doehn, Der Maler-Dichter Washington Allston, »Unsere Zeit« 1881, I. 616.

M. G. van Renselaer, Magazine of Art 1889 p. 145.

Bierstadt:

S. R. Koehler, Zeitschrift für bildende Kunst V 1870, p. 65.

George L. Brown:

S. R. Koehler, Zeitschrift für bildende Kunst VI 1871, p. 61.

Kruseman van Elten:

Art Journal 1878, p. 170.

S. R. Koehler, American Art Review 1880 p. 100 ff.

A. F. Bellows, A. T. Bricher, J. W. Casilear, J. M. Hart:

Art Journal 1877 p. 46, 174, 230, 314.

A. van Beest:

Aug. Demmin, Le Peintre de Marine A. v. Beest, Notice Biographique, Paris 1863.

Frederick Church:

Art Journal 1879, p. 238.

L'Art 1881, IV. p. 156.

Swain Gifford:

S. R. Koehler, American Art Review, 1880, 10.

F. A. Bridgman:

Art Journal 1879, p. 155.

George Hitchcock:

Lionel G. Robinson, Art Journal 1891, p. 289.

Digitized by Google

Sargent:

S. A. M. Stevenson, Art Journal 1888, 65.

Winslow Homer:

Art Journal 1879, p. 54.

Innes:

Art Journal 1877, p. 110.

George Fuller:

Charles de Kay, Magazine of Art, 1889, p. 349.

Peter Moran:

Art Journal 1879, p. 26.

John Appleton Brown:

Art Journal 1879, p. 74.

Chase:

M. G. van Renselaer, W. Merrit Chase, American Art Review, 1881, 4.

Ueber vervielfältigende Künste:

S. R. Koehler, The works oft he American etchers. American Art Review 1880.

J. Comyns Carr, La Gravure sur bois en Amérique, L'Art 1881, I. 3, 11.

S. R. Koehler, Fr. Jüngling und der amerikanische Holzstich. Zeitschrift für bild. Kunst, NF. II., 1891, 4.

E. Bale, Mr Timothy Cole and American Wood-engraving, Magazine of Art, Februar 1893, Nr. 148.

Henry James, Our Artists in Europe (F. D. Millet, Edw. Abbey, Alfred Parsons etc.) Harpers Magazine, Juni 1893.

Cap. XLV.

Cornelius Gurlitt und Hermann Helferich haben wohl hauptsächlich das Verdienst, die Basis für die neuere Kunstkritik in Deutschland geschaffen zu haben. Ausser ihnen sind von jüngeren Schriftstellern besonders Hermann Bahr, Benno Becker, H. E. von Berlepsch, Max Bernstein, Oskar Bie, O. J. Bierbaum, G. Conrad, Julius Elias, Alfred Freihofer, Richard Graul, Franz Hermann (Meissner), L. Kaemmerer, Jul. Levin, H. A. Lier, L. Marholm, Alfr. Gotth. Meyer, Karl Neumann, Momme Nissen, Karl von Perfall, H. Rosenhagen, Max Schmid, Paul Schumann, Franz Servaes, Clemens Sokal, Henry Thode, Carl Vinnen, Theodor Volbehr, G. Voss u. A. mit feinsinnigem Verständniss der neuen Bewegung gefolgt.

Ad. Lier:

Nekrolog: C. A. Regnet, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1883, B. 2, Allg. Zeitung, 1883, Beil. 326.

Ausstellung der Werke von A. Lier u. A. in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1883.

H. A. Lier, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1887, XXII., 229.

Josef Wenglein:

F. Pecht, Kunst für Alle, Jahrgang VIII. Heft 12.

Derselbe, Deutsches Kunstblatt, 1883, 3.

Liebermann:

Paul Leroi, Silhouettes d'artistes contemporains, L'Art 1883, 405.

H. Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Kunst für Alle, 1887, II. 209, 225.

Digitized by Google

Fr. Hermann (Meissner), Freie Bühne, 1890.
Derselbe, Westermanns Monatshefte, Sept. 1892.
Richard Graul, Graphische Künste, 1892.
Ludwig Kaemmerer, Zeitschrift für bildende Kunst, August und Sept. 1893.

Skarbina:

F. Hermann, Zeitschrift für bildende Kunst, 1892.

Ueber das Wiener Kunstleben der Gegenwart:

C. v. Lützow, Die Kunst in Wien unter der Regierung Franz Josephs I. Graphische Künste XII, 1.

Robert Russ:

Richard Graul, Graphische Künste XII, 55.

Emil Schindler:

Nekrolog Chronique des Arts 1892, 28, Kunst für Alle, VII. 1, Kunstchronik NF. III. 32. Allgemeine Kunstchronik 1892, Nr. 25.
H. Fischel, Graphische Künste 1893, 3.

Rob. Haug:

F. Hermann, Graphische Künste, XV. 1892, 4.

Die Karlsruher Landschafter:

F. Pecht, Die Karlsruher Landschafterschule, Kunst für Alle, 1890, 10.

Gleichen-Russwurm:

H. Helferich, Gemälde von Baron Gleichen-Russwurm und Böcklin, Nation 1889, 33.

Piglhein:

R. Muther, Zeitschrift für bildende Kunst, 1887, XXII. p. 165.

G. Kuehl:

R. Graul, Graphische Künste, XVI. 1893, Heft 1.

Bartels:

H. Weizsäcker, Graphische Künste XVI, 1893, Heft 2.

Cap. XLVI.

Hermann Bahr, Kritik der Moderne, Zürich 1890.
Derselbe, Décadence, Nation 1891, 40.
Victor Rott, Kunst und Mystik, Atelier 1892, 57.
Clemens Sokal, Paul Verlaine, Beilage zur »Allg Ztg.« 1892.
H. Mazel, Tendances religieuses de l'Art contemporain, L'Art 1891, 653.
Benno Becker, Die Ausstellung der Secession, Kunst für Alle, August 1893.
Arthur Symons, The decadent movement in literature, Harpers Monthly, November 1893.

Cap. XLVII.

Ueber die Culturbewegung im Allgemeinen:

T. H. S. Escott, England: its People, Polity and Pursuits, London 1890.

William Blake:

Alexander Gilchrist, Life of W. Blake. With selections from his poems and writings, 2 vols, London 1863.

Digitized by Google

Swinburne, William Blake, a Critical Essay, London 1868.

William Blake, Artist, Poet and Mystik, The New Quarterly Review, April 1874.

J. W. Comyns-Carr, Les dessins de William Blake, L'Art 1875, II 169 und 265 III, 1.

J. Beavington Atkinson, Exhibition of the Works of W. Blake, Portfolio 1876, p. 67.

Works by W. Blake, reproduced in facsimile from the original editions (Coloured illustrations), London 1876.

W. B. Scott, W. Blake, Etchings from his works, London 1878.

The poetical works of W. Blake, Lyrical and miscellaneous. Edited with a prefatory memoir by William Michael Rossetti, London 1890.

David Scott:

William Bell Scott, Memoir of David Scott, London 1850.

Mary M. Heaton, L'Art 1879, IV. 73.

Thomas Gray, David Scott and his works, Plates, London 1884.

Rossetti:

William Sharp, Dante Gabriel Rossetti and Pictorialisme in Verse, Portfolio 1882, p. 176.

Derselbe, Dante Gabriel Rossetti, A record and a study, London 1882.

William Tirebuck, Dante Gabriel Rossetti, his works and influence, London 1882.

T. Hall Caine, Recollections of Dante Gabriel Rossetti, London 1882.

F. G. Stephens, The earlier works of Rossetti, Portfolio, Mai 1882.

Sidney Colvin, Rossetti as a painter, Magazine of Art, März 1883.

W. Tirebuck, Nekrolog im Art Journal, Januar 1883.

R. Waldmüller, Dante Gabriel Rossetti, Dichter und Maler, Allgemeine Zeitung 1883 B. 344.

Notes on Rossetti and his works, Art Journal, Mai 1884 ff.

William Michael Rossetti, Vorrede zu der zweibändigen Ausgabe der Werke seines Bruders, London 1883.

Franz Hüffer, Dante Gabriel Rossetti, Leipzig 1883.

J. Beavington Atkinson, Contemporary Art, Poetic and Positive. Rossetti and Tadema, Linnell and Lawson, Blackwoods Magazine, März 1883.

Theodore Watts, The Truth about Rossetti, Nineteenth Century, März 1883.

F. G. Stephens, The earlier Works of Rossetti, Portfolio 1883, p. 87 u. 114

Theodore Duret, Les expositions de Londres, Dante Gabriel Rossetti, Gazette des Beaux Arts 1883, II. 49.

David Hannay, The paintings of Rossetti, National Review, März 1883.

Helen Zimmern, Aus London, D. G. Rossetti, Westermann's Monatshefte, August 1883.

Harry Quilter, The Art of Rossetti, Contemporary Review, Februar 1883.

W. M Rossetti, Notes on Rossetti and his Works, Art Journal 1884, 148, 164, 204, 255.

F. G. Stephens, Ecce ancilla domini, Portfolio 1888, p. 125.

William Michael Rossetti, D. G. Rossetti as designer and writer, London 1889.

Wilhelm Weigand, Gegenwart 1889 p. 38 und in seinen »Essays«.

F. G. Stephens, Beata Beatrix, Portfolio 1891, 45.

Derselbe, Rosa Triplex, By D. G. Rossetti, Portfolio 1892, p. 197.

Digitized by Google

Shields:

F. G. Stephens, Frederick John Shields and his Work, Portfolio 1884, p. 134.

Burne Jones:

Sidney Colvin, Portfolio 1870, 17.

F. G. Stephens, Portfolio 1885, p. 220 u. 227.

Birmingham Museum and Art Gallery. Catalogue (with notes) of the collections of Paintings by G. F. Watts and E. B. Jones, Birmingham 1886.

F. G. Stephens, Portfolio 1889, p. 214.

Derselbe, M. Burne Jones' Mosaics at Rome, Portfolio 1890, Mai.

Malcolm Bell, E. B. Jones, London 1892.

André Michel, Journal des Débats, 15. März 1893.

Cornelius Gurlitt, Die Praerafaeliten, eine britische Malerschule, Westermann's Monatshefte, Juli 1892.

P. Leprieur, Burne Jones, decorateur et ornemaniste, Gazette des Beaux Arts 1892, II 381.

Arthur Hughes:

William Michael Rossetti, Portfolio 1870, 113.

J. M. Strudwick:

G. Bernhard Shaw, Art Journal 1891, p. 97.

Walter Crane:

F. G. Stephens, The designs of Walter Crane, Portfolio 1891, 12, 45.

Cornelius Gurlitt, Gegenwart 1893.

Peter Jessen, Zeitschrift für bildende Kunst 1893.

Watts:

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1870, 65.

F. W. Myers, On Mr. Watts pictures, Fortnightly Review, Febr. 1882.

Derselbe: Stanzas on Mr. Watts collected Works, London 1882.

H. Quilter, The art of Watts. Contemporary-Review, Febr. 1882.

Walter Armstrong, George Frederick Watts, L'Art 1882, p. 379.

Barrington, The Painted Poetry of Watts and Rossetti, Nineteenth Century, Juni 1883.

Pfeiffer, On two pictures by G. F. Watts, Academy 1884, 627.

M. H. Spielmann, The Works of Mr. G. F. Watts with a Catalogue of his Pictures. Pall Mall Gazette »Extra« Nr. 22. London 1886.

F. G. Stephens, G. F. Watts, Portfolio 1887, p. 13.

Helen Zimmern in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1892.

Hermann Helferich, Kunst für Alle, Dezember 1893.

Cap. XLVIII.

Whistler:

Art and Art Critics (die Schrift gegen Ruskin), 5. Auflage, London 1878.

Mr. Whistlers »Ten O'clock«. Three Lectures delivered in London 1885. London 1888.

The gentle art of making enemies, London 1892.

F. Wedmore, Mr. Whistlers Theories and Art 1879. Nineteenth Century, August 1879.

Theod. Duret, James Whistler, Gazette des Beaux Arts, April 1881, I. 365.

Digitized by Google

Fr. Wedmore, Mr. Whistlers pastels, Academy 1881, 458—460.

Derselbe: Four Masters of Etching (Whistler, Legros, Seymour Haden, Jacquemart), London 1883.

Walter Dowdeswell, Art Journal 1887, p. 97.

A. C. Swinburne, Mr. Whistlers Lecture on Art, Fortnightly Review 1888.

Cornelius Gurlitt, Die amerikanische Kunst in Europa, in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1892.

20 Photographien nach Whistlers Bildern sind in dem Whistler-Album, Paris, Boussod-Valadon 1892 publicirt.

Monticelli:

Adolphe Monticelli. Vingt Planches d'après les tableaux originaux de M. et deux portraits de l'artiste lithographiés par A. M. Lauzet, accompagnés d'une étude biographique et critique de Paul Guigou et d'un poème liminaire de Fernand Mazade. Paris, Boussod Valadon et Cie. 1890.

Ueber die Schotten:

Walter Armstrong, Scotish Painters, Portfolio 1887, p. 53—227, auch separat unter dem Titel Scotish Painters, a critical Study. Mit Illustr. London, Seeley und Co. 1888.

John Mackintosh, The History of Civilisation in Scotland, Aberdeen, A. Brown u. Co. 1887.

Robert Brydell, Art in Scotland, its origin and progress, Edinburg u. London, W. Blackwood u. Sons 1889.

Cornelius Gurlitt, Die Kunst in Schottland, Westermanns Monatshefte November und Dezember 1893.

Thomas Faed:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 1 u. 62.

John Faed:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 237.

Erskine Nicol:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 65.

Al. Nasmyth:

Alexander Fraser, Art Journal 1882, p. 208.

John Macwhirter:

James Dafforne, Art Journal 1879, p. 9.

Hamilton Macallum:

James Dafforne, Art Journal 1880, p. 149.

George Reid:

J. M. Gray, Art Journal 1882, p. 361.

Mr. George Reids Drawings of Edinburgh, Portfolio 1891, 20.

Orchardson:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 233.

Al. Meynell, Our living artists, W. Q. Orchardson, Magazine of Art 1881, 7.

Die Schule von Glasgow:

A. H. Millar, Scotish Art, Art Journal, März 1880, Scotish Art Review, Glasgow 1882 ff.; passim.

W. Armstrong, Scotish painters, Portfolio 1887.

Digitized by Google

Helen Zimmern, Schottische Maler, in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890, I. 90
Die moderne schottische Malerei, Neue Züricher Zeitung 1891, 323.
H. Janitschek, Von moderner Malerei, Nation 1891, VIII. 7 ff.
Scotisch Art Review, Glasgow, Maclure, Macdonald & Co., Jahrgang 1885 ff. passim.

Cap. XLIX.

Gustave Moreau:

Les parias du Salon, L'Art 1876, III. p. 246.
Charles Tardieu, La peinture à l'exposition universelle de 1878, L'Art 1878 II. 319.
Ary Renan, G. Moreau, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 377, II. 36.
Claude Phillips, Fables of La Fontaine by Gustave Moreau, Magazine of Art 1887, p. 37.
Karl Huysmans, A. Rebours, Paris 1892, passim.

Puvis de Chavannes:

A. Baignières, La peinture décorative au XIX. siècle: M. Puvis de Chavannes, Gazette des Beaux Arts, Mai 1881, I. 416.
Ed. Aynard, Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des arts, Lyon 1884.
Thiebault-Sisson, Puvis de Chavannes et son oeuvre, La Nouvelle Revue, Dezember 1887.
André Michel, Exposition de M. Puvis de Chavannes, Gazette des Beaux Arts 1888, I. 36.
Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890.
André Michel, Graphische Künste, XIV. 1892, 37.
A. Nossig, Allgemeine Kunstchronik 1893, Nr. 12.

Carrière:

G. Geffroy, La vie artistique. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière, Paris, Dentu 1893.

Odilon Redon:

J. Destrée: L'oeuvre lithographique de O. R. Catalogue descriptif, Bruxelles 1891.

Félicien Rops:

T. Hippert u. J. Linnig, Le peintre-graveur hollandais et belge du XIX. siècle, Brüssel 1879.
Erastène Ramiro, Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravé de F. R., Paris, Librairie Conquet 1887.
Derselbe, Catalogue descriptif de l'oeuvre lithographique de F. R., Paris 1888.
K. Huysmans, L'art moderne, Paris 1889.

Fernand Khnopff:

Walter Shaw-Sparrow, Magazine of Art 1891, p. 37.

Cap. L.

Boecklin:

F. Pecht, Nord und Süd, 1878, IV. p. 288. Wiederabgedruckt in »Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts«, Nördlingen 1879, p. 180—202.
A. Rosenberg, Grenzboten 1879, I. p. 387—397.
Graf Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881, p. 139—155.
O. Berggruen, Die Galerie Schack, Wien 1883.

Digitized by Google

Zwei neue Gemälde von A. Boecklin, Deutsche Rundschau, Juni 1883.
E. Koppel, Arnold Boecklin, Vom Fels zum Meer, Juli 1884.
Otto Baisch, A. B, Westermanns Monatshefte, August 1884, 37.
Guido Hauck, Arnold Boecklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust, Berlin 1884.
F. Pecht, Zu Arnold Boecklins 60. Geburtstag, Kunst für Alle, 1887, III. 2.
Fritz Lemmermayer, Unsere Zeit, 1888, II. 492.
Helen Zimmern, Art Journal 1888, 305.
Berthold Haendke, A. B. in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung, Hamburg 1890.
Hugo Kaatz, Der Realismus Arnold Boecklins, Gegenwart, 38, p. 168 (1890).
Carus Sterne, Arnold Boecklins Fabelwesen im Lichte der organ. Formenlehre, Gegenwart, 1890, 37, p. 21.
A. Fendler, A. B., Illustrirte Zeitung, 1890, Nr. 2310.
J. Mähly, Aus Arnold Boecklin's Atelier, Gegenwart 1892, 14.
Emil Hannover im Kopenhagener »Tilskueren«, 1892, p. 118.
Fr. Hermann Meissner, Gazette des Beaux Arts, Nr. 430 und 433. 1. April und 1. Juli 1893.
Derselbe in Hanfstängels Kunst unserer Zeit, December 1893.
Carl Neumann, Preussische Jahrbücher, Band 71, 1893, Heft 2.
Cornelius Gurlitt, Kunst für Alle 1894, Heft 2.
Ola Hansson, Seher und Deuter, Berlin 1894 p. 152 ff.
F. v. Ostini in Velhagen und Klasing Monatsheften 1894.
Vgl. das von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft herausgegebene Boecklinwerk, 40 Blatt der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre. München 1892.

H. v. Marées:

Conrad Fiedler, H. v. Marées, München, 1889. (1 Bd. Text, 1 Bd. Tafeln).
Derselbe: H. v. Marées auf der Münchener Jahresausstellung, Allgem. Zeitung, 1891, Beil. Nr. 150.
H. Janitschek, Die Nation 1890, Nr. 51.
Carl v Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers, Luxemburg 1890.
Cornelius Gurlitt, Gegenwart 1891, 1 ff.
Heinr. Wölfflin, Zeitschrift für bildende Kunst, 1892, Heft 4.
Emil Hannover im Kopenhagener »Tilskueren«, 1891, p. 1.

Franz Dreber:

I. Ausstellung in der Kgl. Nationalgalerie. Werke des Landschaftsmalers Heinrich Franz Dreber, Berlin 1876.
Hubert Janitschek, Zur Charakteristik Fr. Drebers, Zeitschrift für bildende Kunst, XI, 1876, p. 681.

Hans Thoma:

A. Spier, Hans Thoma, Gegenwart 37, 1890, p. 85.
Corn. Gurlitt, L. Ury und H. Thoma, Gegenwart 37, 1890, p. 125.
Derselbe: Hans Thoma, Kunst unserer Zeit, 1890, I. 55.
Franz Hermann, Zeitschrift für bild. Kunst, 3 NF. 1891, 225.
Henry Thode, Graphische Künste, 1892, XV. 1.
Vgl. auch: Zehn Bilder von Hans Thoma, Frankfurt, Keller 1893.
Hans Thoma und Henry Thode, Federspiel. Frankfurt a. M., Keller 1893.

Digitized by Google

Hans Thoma, 18 Photographien nach den Originalen des Meisters. Text von H. Thode, München, Hanfstängl 1892.

Die religiöse Malerei der Gegenwart:

G. Portig, Fr. Overbeck und die religiöse Malerei der Neuzeit, Unsere Zeit, 1887, II. 72.

Fr. M. Fels, Religiöse Motive in der neuen Malerei, Gegenwart 1890, Bd. 37, p. 165, 185.

C. Aldenhoven, Religiöse Kunst, Nation 1891, 51.

C. Gumpenberg, Ueber die künstlerische Behandlung religiöser Stoffe, Moderne Blätter 1891, 2.

Munkacsy:

G. Neuda, M. M., Oesterreichische Kunstchronik 1879, 6.

K. A. Regnet, Ueber Land und Meer, Band 47, Heft 13.

G. Guizot, Munkacsy et Paul Baudry, Gazette des Beaux Arts, Juni 1884.

O. Berggrün, Graphische Künste VII, 25.

A. Rosenberg, Grenzboten 1884, Heft 11.

Ueber das Bild »Christus vor Pilatus«: R. Hoffmann, Kirchliche Monatsschrift 1884, III. 6; A. Lichtwark, Gegenwart 1884, 7.

Ed. v. Gebhardt:

Ad. Rosenberg, E. v. G., ein Maler der Reformation, »Vom Fels zum Meer«, Dezember 1884.

Fritz Bley, Kloster Loccum, Kunst für Alle, Bd. II, p. 195.

v. Uhde:

Paul Leroi, L'Art 1882.

André Michel, Gazette des Beaux Arts 1885.

F. Reber, Kunst für Alle, I. Jahrgang, 1886.

H. Lücke, Zeitschrift für bildende Kunst 1887.

M. Bouchon und A. Pigeon in »Le Passant« 1887.

J. Lafenestre, Revue des deux mondes 1887.

Karl Huysmans, Revue contemporaine 1887.

Jules Lemaître, Journal des Débats, Mai 1887.

Claude Phillips, Art Journal 1889, p. 65.

L. Frank in »De Vlaam'sche School, Jahrgang 1891.

Unsignirt in The Art Review, Band 1, Nr. 5.

R. de la Sizeranne in La Grande Revue, Jahrgang 4, Nr. 10.

Richard Graul, Graphische Künste 1892, XV. 6.

Otto Feld, Nord und Süd, Juni 1893.

O. J. Bierbaum, Fr. v. Uhde, München, Albert 1893.

Derselbe, in »Die Gesellschaft« 9. Jahrgang 1893, Heft 1.

Franz Hermann Meissner, Westermanns Monatshefte, October 1893.

v. Hofmann:

W. Bode, Preussische Jahrbücher, Mai 1893.

Stuck:

Stuck-Album, Text von Bierbaum, München, Albert 1893.

Stauffer-Bern:

Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, Sein Leben und Briefwechsel, Stuttgart 1892.

August Schricker, Nord und Süd, December 1893.

Otto Greiner:

R. Graul, Graphische Künste XV., 1892, 4.

Max Lehrs, Die moderne Lithographie, ebenda, Dezember 1893.

Klinger:

Georg Brandes, Moderne Geister, Frankfurt a. M. 1887, p. 57 ff.

Wilhelm Bode, Berliner Malerradirer, »Graphische Künste« 1890, XIII. p. 45 ff.

Alfred Gotthold Meyer, Max Klingers Todesphantasien,, in der Wochenschrift »Deutschland« herausgegeben von Fritz Mauthner, Glogau 1889.

Wilhelm Weigand, M. K., Münchner Neueste Nachrichten 1891, Nr. 116.

Fr. v. Ostini, Eine Klinger-Ausstellung in München, Münchner Neueste Nachrichten 1891, Nr. 125.

Fr. Hermann, Westermanns Monatshefte 1891, 421.

O. J. Bierbaum, Moderne Blätter 1891, 2.

Das auf pag. 130 gegebene Porträt stellt nicht den in London thätigen *John R. Reid*, sondern *George Reid, P. R. S. A.* in Edinburg dar. Pag. 272 Zeile 6 lies statt 1856 — 1857; pag. 276 Zeile 23 statt Bacchantenzug — Aurora; pag. 279 Zeile 5 statt norwegischen — schwedischen; pag. 286 Zeile 32 statt 1833 — 1883; pag. 293 Zeile 24 statt lappländische — uppländische; pag. 299 Zeile 3 statt Stockholm — Göteborg; pag. 322 Zeile 12 statt Krieg — Grieg; pag. 329 Zeile 2 statt Petersburger Eremitage — Moskauer Privatbesitz; pag. 331 Zeile 5 statt Eremitage — Akademie der Künste; pag. 344 Zeile 15 statt Nicolaus II. — Nicolaus I.; pag. 349 Zeile 13 statt Gurkow — Gurko und statt Skowelew — Skobelew; pag. 353 Zeile 6 statt Lebedow — Lebedew; pag. 356 Zeile 8 von unten und pag. 357 Zeile 7 von unten statt Moskauer Akademie und Moskauer Professoren-Collegium — Petersburger Akademie und Petersburger Professoren-Collegium; pag. 363 Zeile 4 von unten statt Mussoryski — Mussorsky; pag. 364 Zeile 14 statt Norosowa — Morosowa. Der auf pag. 408 Zeile 4 von unten erwähnte L. Neubert ist 1892 gestorben.

Digitized by Google

Verzeichniss der Abbildungen.

	Band	Seite
A. Achenbach		
Porträt, von H. v. Angeli. Aus Hanfstängl, Die Malerei auf der Münchener Internationalen Ausstellung 1888, Text von Pietsch	II	267
Wasserfall. Katalog der Sammlung Salm-Reiferscheid	II	268
Marine. Ebenda	II	269
A. Adam		
A. Adam mit seinen Söhnen im Atelier. Aus »Das Werk der Münchener Künstlerfamilie Adam. Reproductionen nach den Originalen der Maler Albrecht, Benno, Emil, Eugen, Franz und Julius Adam. Text von H. Holland. Nürnberg, Soldan 1890«	II	117
Rückzug der französischen Armee aus Russland. Ebenda	II	118
Allston		
Jeremias und der Schreiber. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English und American Painters, London, Sampson Low 1883	III	369
Alma-Tadema		
Sappho. Radirung von Charles Oliver Murray, L'Art 1881 III 202 .	II	101
Eine Frage. Radirung von Lowenstam	II	102
Altrömisches Bad. Desgleichen	II	103
Aman-Jean		
Venezia. Besitzer Dr. G. Hirth, München. Photographie	III	594
Anna Ancher		
Begräbniss. Kopenhagener Galerie. Photographie Vilh. Tillge . .	III	251
Michael Ancher		
Wird es gelingen die Landspitze zu doupliren? Kopenhagener Galerie. Photographie Vilh. Tillge	III	253
Artz		
Ziegenhirtin. Heliogravüre in Hanfstängls »Die Kunst unserer Zeit« 1889	III	191
Aublet		
Musikalische Unterhaltung. Aus »Le Salon de 1892«. Cent Planches en Photogravures par Goupil et Co. Paris, Boussod et Valadon 1892 p. 86	III	36
M. Baskirtscheff		
Schulknaben, Musée Luxembourg, Photographie	II	20
Bastien-Lepage		
Porträt. Aus dem Werke »Bastien-Lepage, sa vie et ses oeuvres, 1848—1884, par L. de Fourcaud«. Einzelband der »Maîtres modernes, publié sous la direction de F. G. Dumas, Paris, Ludovic Baschet«. Ohne Jahr	III	8

Digitized by Google

	Band	Seite
Bastien-Lepage		
Porträt seines Grossvaters. Aus demselben Werke	III	9
Madame Drouet. Desgleichen	III	10
Sarah Bernhardt, Radirung von R. de los Rios, Gazette des Beaux Arts 1879 II 558	III	11
Les Foins. Aus dem Werke von Fourcaud	III	12
Jeanne d'Arc. Photographie Braun	III	13
La Faneuse. Aus dem Werke von Fourcaud	III	14
Le Mendiant. Desgleichen	III	15
Père Jacque. Desgleichen	III	16
La Bouquetière. Desgleichen	III	17
La Mare de Damvillers. Desgleichen	III	18
L'amour au village. Photographie Braun	III	19
Bastien-Lepage auf dem Krankenbett. Selbstporträt. Federzeichnung, Magazine of Art, Januar 1890 p. 87	III	21
Baudry		
Charlotte Corday, Musée de Nantes. Heliogravüre in »L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Ouvrage publié sous la direction de Antonin Proust, Paris, Baschet 1890 p. 44	I	363
Die Wahrheit, Radirung von A. Lalauze, Gazette des Beaux Arts 1882 II 44	I	364
La Vague et la Perle, Sammlung Stewart. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 47	I	365
Cybele. Sammlung der Marquise Arconati-Visconti. Heliogravüre Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1886 I 498	III	366
Melpomene und Erato. Deckenbilder im Pariser Opernhaus. Aus Charles Ephrussi, Paul Baudry, sa vie et ses oeuvres, Paris 1887	I	367
Das Parisurtheil. Deckenbild im Pariser Opernhaus. Aus demselben Werke	I	368
Die Komödie. Deckenbild im Pariser Opernhaus. Aus demselben Werke	I	369
Porträt Edmond Abouts. Radirung von T. de Mare, Gazette des Beaux Arts 1884 I 310	I	370
Bendemann		
Die trauernden Juden. Stich von Ferd. Ruschewey. Rhein-Westphalischer Kunstverein 1832	I	233
Bendz		
Im Atelier. Kopenhagen, Nationalgalerie. Photographie Vilh. Tillge	III	205
Benliure y Gil		
Vision im Colosseum. Heliogravüre Hanfstangl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888«, Text von Pietsch	III	67
Edv. Bergh		
Waldweiher. Aus Bong, Moderne Kunst in Meisterholzschnitten, Bd. 4	III	280
Unter Birken. Desgleichen	III	281
Rich. Bergh		
Sein Porträt. Aus Nordensvan, Svensk Konst och Swenska Konstnärer i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	296
Portrat seiner Frau. Gazette des Beaux Arts 1886 II	III	297
Gegen Abend. Holzschnitt in dem Werke von Nordensvan	III	298
Besnard		
Vision de Femme. Aus »Le Salon de 1890«. Cent planches en photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod Valladon 1890 p. 82	III	591

Digitized by Google

	Band	Seite
Besnard		
Porträt der Mlle D. Radirung von de Los Rios, Gazette des Beaux Arts 1891 I 458	III	592
Der Abend. Fragment. Gazette des Beaux Arts 1887	III	593
de Bièfve		
Porträt. Aus »Bruxelles à travers les âges« von Henri und Paul Hymans, Bruxelles Bruylant	I	398
Compromiss des niederländischen Adels. Brüssel, Musée moderne. Desgleichen	I	399
Billotte		
Sein Porträt von Carolus Duran. Aus »Le Salon de 1891. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co.« Paris, Boussod-Valladon 1891 p. 58	III	46
Pariser Dämmerungsstimmung. Aus L'Art français, Revue hebdomadaire, Paris, Silvestre et Co., Bd. 5, 1891	III	47
Bisschop		
Sonnenschein in Haus und Herz. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890 p. 148	III	190
Bjærk		
Im Kuhstall. Aus Hanfstängls »Kunst unserer Zeit 1892« II 24	III	293
Blake		
Scene aus der Apokalypse. London, Britisches Museum, Photographie Braun	III	464
Allegorie. Ebenda. Photographie Braun	III	465
Bloch		
Porträt. Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst 1888 Bd. 18 p. 37	III	228
Römischer Strassenbarbier. Ebenda p. 41	III	229
Boecklin		
Sein Porträt. Photographie	III	604
Sommertag. Im Besitze von M. Neumann, Berlin. Tafel 17 aus dem Werke »Arnold Boecklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre. München, Photographische Union 1893«	III	605
Felsenschlucht. München, Galerie Schack. Aus dem Werke »Die Gemäldegalerie des Grafen A. F. von Schack in München, München Dr. E. Albert«	III	606
Der Büsser. München, Galerie Schack. Heliogravüre in demselben Werke	III	607
Pan erschreckt einen Hirten. München, Galerie Schack. Aus demselben Werke	III	608
Hirtin bei ihrer Heerde. München, Galerie Schack. Aus demselben Werke	III	609
Heiliger Hain. Basel, Museum. Tafel 9 des Bruckmann'schen Boecklin-Werks	III	610
Die Gefilde der Seligen. Berlin, Nationalgalerie. Tafel 16 des Bruckmann'schen Boecklin-Werks	III	611
Das Schweigen im Walde. Im Besitze von O. Wesendonck, Berlin. Tafel 11 des Bruckmann'schen Boecklin-Werks	III	612
Die Klage des Hirten (Daphnis und Amaryllis). München, Galerie Schack. Aus Alberts Heliogravürenwerk über die Galerie Schack	III	613
Flora. Im Besitze von A. von Rath, Berlin. Tafel 20 des Bruckmann'schen Boecklin-Werks	III	614
Vita somnium breve. Basel, Museum. Tafel 7 des Bruckmann'schen Boecklin-Werks	III	615

Digitized by Google

	Band	Seite
Boecklin		
Meeresidylle. München, Galerie Schack. Aus Alberts Heliogravüren-werk über die Galerie Schack	III	616
Todteninsel. Nach der Radirung von Max Klinger	III	617
Im Spiel der Wellen. München, Neue Pinakothek. Heliogravüre Hanfstängl in dem Werke »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888, Text von Pietsch«	III	618
Kämpfende Centauren. München, Dr. Georg Hirth. Photographie Bruckmann	III	619
Selbstporträt mit dem Weinglas. Berlin, Steinbarth. Photographie Bruckmann	III	621
Boilly		
Les Marionettes au Jardin Turc. Sammlung der Mme. Devaux. Heliogravüre in »L'art français à l'exposition centennaire de 1889«, Paris Baschet 1890	II	12
Die Toilette. Sammlung de Greffulhe. Radirung von Boilvin, Gazette des Beaux Arts 1877 I 177	II	13
Der Zeitungsverkäufer. Collection Groult. Radirung von E. Abot, Gazette des Beaux Arts 1889 II 503	II	14
Boldini		
Giuseppe Verdi. Rad. von Paul Lafond, L'Art 1890 II 62	III	48
Knabenporträt. Heliogravüre Goupil im Salon-Katalog von 1891	III	49
Mädchenporträt. L'Art français, Paris, Silvestre & Co., Bd. 6	III	50
Damenporträt. Ebenda	III	51
R. Bonheur		
Porträt. Aus »René Peyrol, Rosa Bonheur, her Life and Work«. Art Annual, London Virtue 1889	II	385
Labourage Nivernais. E. Salmon, sc., Paris, Clement	II	386
Pferdemarkt. Art Annual 1889, London Virtue	II	387
Bonington		
Die Windmühle von Saint-Jouin. Radirung von Léon Gaucherel, L'Art 1879 I 200	II	317
Kathedrale. Heliogravure im Portfolio	II	319
Bonnat		
Porträt Victor Hugos. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1879 II 54	II	470
Porträt von Thiers, Radirung von L. Massard, L'Art 1877 III 16	II	471
Bonvin		
La Cuisinière. Radirung von Daumont, L'Art 1887 I 108	II	474
L'ouvroir. Radirung von A. Lurat, L'Art 1890 I 258	II	475
Borowikowsky		
Kaiserin Katharina II. im Park von Zarskoe Selo. Petersburg, Ermitage. Stich von Nic. Iwan Utkin	III	325
Bouguereau		
Amor und Psyche. Photographie Braun	I	358
Boughton		
Schnee im Frühling. Holzschnitt v. J. Swain, L'Art 1877 III 38	III	126
Grüne Blätter zwischen dürren Blättern. Zeichnung von A. Hopkins, Holzschnitt von J. W. Swain, L'Art 1878 IV 14	III	127
The Bearers of the Burden. Sammlung Mark-Firth. Radirung von L. Gaucherel, L'Art 1879 I 169	III	128
Ein Windhauch. Nach der Zeichnung des Kunstlers, L'Art 1877 III 5	III	129

Digitized by Google

	Band	Seite
Breton		
Die Heimkehr vom Felde. Photographie Braun	II	237
L'Appel du Soir. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 80	II	238
La Glaneuse. Radirung von P. Martial, L'Art 1877 III 282 . . .	II	239
Bridgman		
Im Harem. Aus G. W. Sheldon, Recent Ideals of American Art, Newyork und London, Appleton u. Co.	III	376
Brion		
Trauung im Elsass. Radirung von Rajon	II	235
F. Madox Brown		
Selbstporträt 1876. Im Besitz von Theod. Watts Esq. Holzschnitt von J. M. Johnstone, Magazine of Art 1887 p. 185	II	494
Lears Fluch. Holzschnitt von C. Carder, Magazine of Art, Juli 1890 p. 293	II	495
Romeo und Julie. Magazine of Art, Juli 1890 p. 292	II	497
The last of England, Heliogravure im Magazine of Art, Juli 1890 p. 290	II	510
The Work. Holzschnitt von H. F. Davey, Magazine of Art 1888 p. 64	II	511
Brülow		
Sein Porträt	III	332
Der Untergang von Pompeji. Stich von Andr. Pitschalkin . . .	III	333
Bürkel		
Porträt. Photographie	II	149
Brigantentransport. Stahlstich von Louis Hoffmeister	II	150
Platzregen im Gebirge. Lithographie	II	151
Ein Dorf im Winter. Stahlstich	II	152
Schmiede in Oberbayern. Lithographie	II	153
Pferde an der Tränke. Lithographie von F. Ingenmey	II	154
Burne-Jones		
Sein Porträt von Watts. Photographie der Autotype Company . .	III	486
König Kophetua und die Bettlerin. Heliogravüre in Malcolm Bell, Edward Burne-Jones, London 1893.	III	487
Circe. Photographie der Autotype Company	III	488
Chant d'amour. Desgleichen	III	489
Die Tage der Schöpfung, Magazine of Art, November 1891 p. 15—20	III	490
Pygmalion. Aus Malcolm Bell, E. Burne-Jones, London 1893 . .	III	492
Die Verzauberung Merlins, Radirung von Ad. Lalauze, L'Art 1877 III 80	III	493
Verkündigung. Aus Malcolm Bell, E. Burne-Jones, London 1893. .	III	494
Sibylla Delphica. Holzschnitt im Magazine of Art	III	495
Waldnymphe. Aus Malcolm Bell, E. Burne-Jones, London 1893 .	III	497
The golden Stairs Heliogravure Dujardin, Portfolio 1883 p. 230 .	III	498
Der Venusspiegel, Heliogravure Dujardin, Portfolio 1885 p. 222 . .	III	499
W. Busch		
Sein Porträt von F. Lenbach. Aus »Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse«, Heliogravüren von Albert, München Bruckmann 1888 .	II	35
Butin		
Sein Porträt von Duez. Radirung von L. Monziès, L'Art 1880 III p. 60	III	37
Le Départ. Radirung von E. Champollion, L'Art 1881 II 236 . .	III	38
Cabanel		
Porträt. Gazette des Beaux Arts 1889 I 122	I	356
Sulamitin. Radirung von Leop. Flameng, Gazette des Beaux Arts 1876 I 34	I	357

Digitized by Google

	Band	Seite
Cabat		
Le Jardin Beaujon. Sammlung Barbedienne. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890	II	289
Calame		
Porträt. Aus E. Rambert, Calame, sa vie et son oeuvre, Paris 1884	II	273
Carolus-Duran		
Sein Porträt nach Sargent. Gazette des Beaux Arts 1883 II 88 .	II	469
Carrière		
Maternité. Musée Luxembourg. Photographie	III	589
Alphonse Daudet. Radirung von H. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1891 II 242	III	590
Carstens		
Porträt. Aus »Allgemeines Historisches Porträtwerk«, herausgegeben von W. v. Seidlitz, München, Bruckmann 1889	I	118
Die Einschiffung des Megapenthes. Museum in Weimar. Nach dem Stich von Thaeter	I	119
Achilles und Priamus. Aus »Carstens' Werke, in Kupferstichen von W. Müller, herausgegeben von H. Riegel«, Leipzig 1869—1884	I	120
Die Nacht mit ihren Kindern. Aus demselben Werke.	I	122
Casado		
Die Glocken von Huesca. Holzschnitt in Harpers Magazine 1889 .	III	68
Cazin		
Porträt. Holzschnitt in Le Monde Illustré, Journal hebdomadaire, 2. Mai 1885	III	584
Mondscheinlandschaft. Figaro-Salon par Alb. Wolff 1890	III	585
Une ville morte. Holzschnitt in Scribners Magazine 1890. . . .	III	586
Ismael. Musée Luxembourg. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890, p. 48 . .	III	587
Judith, le départ. Holzschnitt in demselben Werke, p. 48	III	588
Chaplin		
Porträt de Mme la Comtesse Aimery de La Rochefoucauld, Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 64	II	465
L'age d'or, Radirung von L. Quarante, L'Art 1891 I 24	II	466
Chardin		
Porträt. Radirung von F. la Guillermie, Album de la Gazette des Beaux Arts I	I	81
La Pourvoyeuse. Louvre. Radirung von Alf. Boilot. L'Art 1889 II 67	I	82
Le Benédicité. Radirung von Gaujean, Gazette des Beaux Art 1889 I 122	I	83
Charlet		
Un homme qui boit seul n'est pas digne de vivre. Lithographie in der Gazette des Beaux Arts 1888 I 293	II	101
Chase		
Sein Porträt. American Art Review 1881	III	402
Im Parke. In Hanfstangls Kunst unserer Zeit 1893	III	403
Chassériau		
Apollo und Daphne. Lithographie, Gazette des Beaux Arts 1886 I 214	I	339
Chintreuil		
Paysage. Sammlung Charras. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 101 . .	II	376
Le Bosquet aux Chevreuils. Louvre. Photographie Braun . . .	II	377

Digitized by Google

	Band	Seite
Chodowiecki		
Porträt. Nach dem Stich von Bause	I	84
Chodowiecki besucht die Fräulein von Rosenberg, Blatt 72 in »Von Berlin nach Danzig Eine Künstlerfahrt im Jahre 1783.« 108 Facsimiledrucke nach Chodowieckis Zeichnungen. Berlin, Amsler & Rutthart 1883	I	85
Chodowiecki malt Herrn von Rosenberg. Blatt 81 aus demselben Werke	I	86
Demoiselle Ledikowska, Blatt 74 desgleichen	I	87
Zwischen Oliva und Langefuhr, Blatt 18 desgleichen	I	88
Die Braut. Cliché aus Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch Bd. 6	I	89
Julchen Grünthal. Aus demselben Werke	I	90
Cogniet		
Massacre des Innocents. Holzschnitt aus Victor Fournel, Artistes français contemporains, Paris Mame 1884	I	340
Tintoretto malt seine todte Tochter. A. L. v. Martinet sculps 1853, Rhein. Kunstverein, Düsseldorf, Buddeus	I	341
Th. Cole		
Desolation. Newyork, Historical Society. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English and American Painters, London, Sampson Low 1883	III	371
Collins		
Der Abschied des Fischers 1826. Nach dem Holzschnitt in English Painters, by H. J. Wilmot-Buxton, London Low 1883	II	89
Constable		
Porträt. Aus G. M. Brock-Arnold, Gainsborough and Constable, London Low 1881	II	305
Dedham Mill, Essex. Radirung von C. E. Wilson, L'Art 1881 II 316	II	306
The Hai-Wain. Radirung von E. P. Brandard, Portfolio 1887 p. 219	II	307
Das Kornfeld. National Gallery. Radirung von John Park, L'Art 1878 II 176	II	308
The Romantic House. Radirung von J. Park, L'Art 1878 II 178	II	309
The Glebe Farm. Radirung von Law	II	310
The Cottage. Radirung von A. Brunet-Debaines in René Ménard, Entretiens sur la peinture, Paris, Librairie de L'Art p. 154	II	311
Willy Lott's House. Photographie Braun	II	312
Conti		
Der Lautenschläger. Heliogravüre Bruckmann	III	87
Cornelius		
Porträt. Photographie	I	218
Die Begegnung Fausts und Gretchens. Aus den Faust-Illustrationen. Stich von Ferd. Ruschewey, Frankfurt, Wenner 1816	I	207
Der Tod Valentins. Desgleichen	I	208
Hektor und Andromache. Fresko in der Münchener Glyptothek, Stich von H. Merz	I	213
Der Untergang Trojas. Fresko in der Münchener Glyptothek, Stich von H. Merz	I	214
Corot		
Porträt. Radirung von Et. Gabr. Bocourt in L'Art 1882 II 180	II	337
Corot bei der Arbeit. Holzschnitt in Harpers Magazine 1890	II	338
Die Engelsburg. Radirung von E. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1889 II 278	II	339
Une prairie à Sainte-Catherine lez Arras. Photographie Braun	II	340

	Band	Seite
Corot		
La Chaumière. Radirung von Th. Chauvel	II	341
Le Château de Beaune. Photographie Braun	II	342
Le parc des lions à Port Marly. Photographie Braun	II	343
Une Matinée. Photographie Braun	II	344
Vue du village de Sin près Douai. Photographie Braun	II	345
Landschaft. Photographie Braun	II	346
Une idylle. Ronde d'enfants. Photographie Braun	II	347
L'Italienne. Photographie Braun	II	348
Le printemps. Jeune fille cueillant des fleurs. Photographie Braun	II	349
Orphée entrainant Eurydice. Photographie Braun	II	350
Concert champêtre. Photographie Braun	II	351
Courbet		
Porträt. Radirung von Et. Gabr. Bocourt in L'Art 1882 II 226	II	431
L'homme à la ceinture de cuir. Selbstporträt von 1849. Louvre. Gazette des Beaux Arts 1882 I 573	II	432
Die Steinklopfer. Sammlung Binaut. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 76	II	433
Das Atelier. Heliogravüre im Katalog der Sammlung Haro, Paris 1889	II	436
Ein Begräbniss in Ornans. Holzschnitt von Bellenger in L'Art 1881 IV 233	II	441
Demoiselles au bord de la Seine. Sammlung Etienne Baudry. Holzschnitt von Girardet in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 77	II	443
Die Heimkehr vom Markt. Radirung von D. Mordant, L'Art 1889 I 292	II	445
Femme couchée. Radirung von Waltner, Gazette des Beaux Arts 1878 I 526	II	447
Baigneuse. Sammlung Sainctelette, Brüssel. Nach der Zeichnung von Gilbert, Gazette des Beaux Arts 1878 II 376	II	448
Hector Berlioz. Coll. Henri Hecht. Radirung von A. Gilbert, Gazette des Beaux Arts 1878 II 22	II	449
Le Ruisseau du Puits Noir. Heliogravüre im Katalog der Sammlung Haro, Paris 1889	II	450
Remise de Chevreuils. Holzschnitt von E. Pirodon, Gazette des Beaux Arts 1882 I 576	II	451
Biche sur la neige. Sammlung des Grafen Douville-Maillefeu, Radirung von H. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1889 II 600	II	452
Combat de cerfs. Louvre. Holzschnitt der Gazette des Beaux Arts 1882 I 574	II	453
Nach der Jagd. Scribners Magazine, November 1892	II	454
Chevreuils sous bois. Louvre. Photographie Braun	II	455
Courtens		
Goldregen. Heliogravüre in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1891 II 32	III	173
Couture		
Porträt. L'Art 1889 II 210	I	351
Der Troubadour. Sammlung Sedelmeyer. Radirung von Ch. Courtry, Gazette des Beaux Arts 1877 I 414	I	352
Les Romains de la Décadence. Heliogravure in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 30	I	353
Cox		
Bolton Abbey. Radirung von S. Myers, Portfolio 1885 p. 138	II	314
Crane		
Die flüchtigen Stunden. Heliogravüre, Portfolio 1890 p. 12	III	508
Flora. Heliogravüre, Ebenda p. 44	III	509
Perseus und Andromeda. Ebenda	III	510

Digitized by Google

	Band	Seite
Crome		
Die Umgebung von Norwich. Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1875 I 141	II	303
Dagnan-Bouveret		
Einsegnung eines jungen Paares. Sammlung Tretjakoff, Radirung von F. Milius, Gazette des Beaux Arts 1889 II 134	III	43
Das geweihte Brot. Musée Luxembourg. Radirung von E. Salmon, L'Art 1889 II 136	III	44
Bretonnes au pardon, Holzschnitt von J. Puyplat, L'Art 1890 I 48	III	45
Dalsgaard		
In Erwartung. Holzschnitt in Sigurd Müllers »Nyere dansk Malerkunst«, Kopenhagen J. C. Stockholms Verlag 1884	III	220
Kinder vor der Hausthür. Kopenhagener Galerie. Photographie Vilh. Tillge	III	221
Dannat		
Spanische Sängerinnen. Heliogravüre in »Le Salon de 1892«. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod-Valadon 1892	III	380
Dannhauser		
Der Prasser. Stich von Franz Stoeber. Oesterreichischer Kunstverein 1838, Wien, Kaeser	II	199
Dantan		
Gipsabguss nach der Natur. Aus »Le Salon de 1887«. Paris, Boussod-Valadon 1887 p. 60	III	39
Daubigny		
Porträt. Holzschnitt in Scribners Magazine 1892	II	370
Printemps. Radirung von Th Chauvel, L'Art 1877 I 192 . . .	II	371
Ecluse dans la vallée d'Optevoz. Museum von Rouen. Radirung von Lionel Le Couteux in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 102	II	372
Le printemps. Louvre. Photographie Braun	II	373
Solitude. Radirung von Th. Chauvel	II	374
Landschaft. Nach der Originalradirung des Künstlers	II	375
Daumier		
Porträtcharge von Et. Carjat. L'Art 1889 II 239	II	46
Saltimbanques. Sammlung Eugène Montrosier. Holzschnitt von Froment in L'Art 1878 II 30	II	47
Im Atelier. Radirung von Ed. Ramus. L'Art 1881 III 178 . . .	II	48
A la Cour d'assises. Sammlung Charles de Bériot. Holzschnitt von Smeeton und Tilly, L'Art 1878 II 218	II	49
Ménélas vainqueur. Aus Arsène Alexandre, L'art du rire, Paris 1892	II	50
La voilà . . . ma maison de campagne. Aus demselben Werke .	II	51
David		
Porträt. Gemalt von Navez 1817 in Brüssel, Holzschnitt von J. L. Potrelle in L'Art 1889 II 46	I	135
Der Schwur der Horatier. Louvre. Stich von Ant. Alex. Morel 1810	I	136
Der Tod Marats. Collection de Mme Chassagnole-David, Paris. Radirung von V. Focillon in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 20	I	138
Portrait de Lavoisier et de sa femme, im Besitze des Hrn. Etienne de Chazelles, Paris. Heliogravüre in demselben Werke p. 54 .	I	139
Madame Pécoul. Radirung von Jules David in »J. L. J. David, Le peintre Louis David, Paris Havard 1879	I	140

	Band	Seite
David		
Bonaparte. Collection Marquis de Bassano. Nach der Radirung von Jules David in demselben Werke	I	141
Madame Récamier. Radirung von Jasinski, Gazette des Beaux Arts 1889 II 38	I	142
Die Krönung der Kaiserin Josephine, Stich von J. Massard, 1804	I	145
Die Sabinerinnen. Louvre. Stich von Raph. Urb. Massard	I	147
Davids Grab in Brüssel. L'Art 1889 II 47	I	149
Debucourt		
Les courses du Matin ou la porte d'un riche. Aus Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris 1892	II	41
La Menagère. Farbendruck. Gazette des Beaux Arts 1888 I 291	II	42
Decamps		
Porträt. Jean Gigoux pinx, M. F. Dieu sculp., Album de la Gazette des Beaux Arts III	II	131
La Porchère. Sammlung S. Goldschmidt. Radirung von Boulard, Gazette des Beaux Arts 1888 I 422	II	132
Die Schule ist aus. Sammlung der Mme Moreau-Nélaton. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 70	II	133
Defregger		
Porträt. Holzschnitt in Westermanns Monatsheften Februar 1889	II	225
Speckbacher. Stich von Joh. Sonnenleiter, Wien, Kaeser	II	226
Die Ringer. Photographie von Chr. Bruch	II	227
Das Preispferd. Photographie Stürenburg	II	228
Der Tanz auf der Alm. Stich von Christ. Preisel, München	II	229
Der Besuch. Radirung von Karl Rauscher	II	230
Degas		
Ballet. Scribners Magazine, November 1892	II	631
Balletprobe. Magazine of Art, October 1890 p. 420	II	632
Das Ballet in Robert dem Teufel. Ebenda p. 421	II	633
De la Berge		
Landschaft. Sammlung Gigoux. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 96	II	287
Delacroix		
Porträt. Aus Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts«, Leipzig Seemann 1886	I	318
Die Dantebarke. Louvre. Radirung von L. Carred, L'Art 1886 I 156	I	301
Das Gemetzel auf Chios. Louvre. Photographie Braun	I	303
Tasso im Irrenhaus. Radirung von Leop. Flameng, L'Art 1879 I 250	I	305
Hamlet und die Todtengraber. Heliogravüre in dem Werke »Eugène Delacroix à l'école des Beaux Arts Mars-Avril 1885, étude de M. Vachon«. Einzelband der Maîtres modernes, publiés sous la direction de F. G. Dumas, Paris Lud. Baschet	I	306
Die Frauen von Algier. Louvre. Photographie Braun	I	307
Der Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel. Louvre. Radirung in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 33	I	309
Medea (Museum von Lille). Aus dem Werke von Vachon, Paris Baschet	I	310
Jesus auf dem See Genezareth. Aus demselben Werke	I	311
Kämpfende Pferde. Aus demselben Werke	I	313
Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel, Paris St. Sulpice. Radirung von Gustave Greux, L'Art 1882 I 68	I	315

Digitized by Google

	Band	Seite
Delaroche		
Porträt (Caricatur) L'Art 1889 II 167	I	346
Die Söhne Eduards. Louvre. Radirung von A. Mongin, L'Art 1888 II 1	I	347
Cromwell am Sarge Karls I. Schwarzkunstblatt von Maile 1833	I	348
Die Ermordung des Herzogs von Guise. Photographie Braun	I	349
Delaunay		
Diana. Musée Luxembourg. Radirung von Jasinski, Gazette des Beaux Arts 1891 II 362	I	371
Singende Knaben, Röthelzeichnung. Heliogravüre Schwarzweber. Gazette des Beaux Arts 1891 II 374	I	372
Mme Toulmouche. Radirung von E. Gaujean, Gazette des Beaux Arts 1891 I 198	I	373
Detaille		
Salut au blessés. Aus Jules Richard, En campagne, Tableaux et dessins de Meissonier, Detaille, Neuville u. A., Paris 1889, 2 Bde.	II	115
Dewing		
Am Klavier. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst Unserer Zeit 1893	III	401
Diaz		
Porträt. Zeichnung von Georges Profit, Holzschnitt von Smeeton u. Tilly, L'Art 1877 I 49	II	363
La Descente des Bohémiens. Sammlung Ernest André. Radirung von Desbrosses, Gazette des Beaux Arts 1877 I 298	II	364
Tronc d Arbre. Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1877 I 56	II	365
N'entrez-pas. Heliogravure im Katalog der Sammlung Schuldt-Hamburg, Köln, Heberle 1893	II	366
Sous la feuillée. Sammlung John Wilson. Radirung von Ad. Lalauze, L'Art 1881 I 352	II	367
Sous bois. Fontainebleau. Radirung von A. P. Martial in René Ménard, Entretiens sur la peinture, Paris, Librairie de l'Art 1875 p. 172	II	368
Diez		
Die Heimkehr vom Markte. Holzschnitt der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. 22, Leipzig Seemann	II	536
Drolling		
Porträt. L'Art 1889 II 14	II	11
Dubois		
Porträt seiner Söhne. Radirung von Amand-Durand, Album der Gazette des Beaux-Arts IV	II	468
Dürr		
Madonna mit Engeln. Heliogravüre Bruckmann	III	643
Duez		
Fin d'Octobre. Im Besitz des Herrn F. Eggly, Paris. Radirung von F. Milius, L'Art 1877 III 88	III	41
Sur la falaise. Radirung von E. Champollion, L'Art 1881 II 318	III	42
Du Maurier		
Sein Porträt von Sir John Millais. Holzschnitt von M. Klinkicht, Magazine of Art 1887 p. 211	II	20
La Leçon de Danse. Holzschnitt von J. Swain, L'Art 1876 IV 278	II	18
Erinnerung an Dieppe. Holzschnitt von J. Swain, L'Art 1876 III 280	II	19
Soirée. Holzschnitt von Swain, L'Art 1879 II 42	II	21
Spaziergang. Ebenda p. 40	II	22

	Band	Seite
Dupré		
Porträt. Zeichnung von Lucien Laurent Gsell. L'Art 1889 II 156	II	353
Sein Haus in L'Isle Adam. Zeichnung von E. Hugard, L'Art 1889 II 157	II	354
Die Brücke von L'Isle Adam. L'Art 1889 II 159	II	355
Environs de Southampton. Sammlung Jules Beer. Radirung von Boulard fils in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 94	II	356
Soleil couchant. Radirung von Eug. Pirodon in René Menard, Entretiens sur la peinture p. 164	II	357
La Mare. Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1879 IV 242	II	358
La Barque. Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1878 III 264	II	359
Landschaft mit Regenstimmung. Katalog der Sammlung Salm-Reiferscheid	II	360
La Charrette de Foin. Radirung in L'Art	II	361
Le vieux Chêne. Radirung von Greux in René Menard, Entretiens sur la peinture p. 166	II	362
Dyce		
Jacob und Rahel. Hamburg, Sammlung Schwabe. Zeitschrift für bildende Kunst Bd. 24 p. 1, Leipzig, Seemann	II	483
Eckersberg		
Familienporträt des Grosshändlers Nathanson, Kopenhagen, National-galerie, Photographie Vilh. Tillge	III	202
Marine. Ebenda. Photographie Vilh. Tillge	III	203
Edelfelt		
Pasteur im Laboratorium. Aus »Le Salon de 1886«. Cent planches en Photogravure par Goupil et Co. Paris, Boussod Valadon 1886 p. 76	III	320
Maria Magdalena. Aus demselben Werke, Jahrgang 1891 p. 64	III	321
Enhuber		
Die unterbrochene Kartenpartie. Stich von Christoph Preisel, Münchener Kunstverein 1861	II	172
Gerichtstag in Oberbayern. Stich von George François Louis Jacquemot, Münchener Kunstverein 1867	II	173
Erhard		
Porträt. Joh. Klein del., Joh. Passini rad. Apell p. 37 Nr. 2	II	27
Bauerntamilie. Radirung Apell 188	II	28
Bauernscene. Radirung Apell 94	II	29
Eugen Prinz von Schweden		
Landschaft. Holzschnitt in Georg Nordensvan, Svensk Konst och Svensk Konstnärer i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	289
Exner		
Die kleine Reconvalescentin. Holzschnitt in Sigurd Müller, Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen, J. C. Stochholms Verlag 1884	III	211
Exter		
Die Welle. Photographie Albert	III	645
Favretto		
Porträt. Aus »Giacomo Favretto e le sue opere publicate per cura di G. Cesare Sicco, Torino 1887	III	81
Auf der Piazetta. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888, Text von Pietsch	III	82
Susanna. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1892	III	83

	Band	Seite
Fedotow		
Der neugebackene Ordensritter. Stich in Bulgakow, Fedotow und seine Werke, Petersburg 1893	III	141
Feuerbach		
Selbstporträt. München, Neue Pinakothek. Nach der Photographie in Anselm Feuerbach, Ein Vermächtniss, Wien 1885	I	402
Hafis am Brunnen. Aus dem Werke »Die Galerie Schack in München«, Heliogravüren von Dr. E. Albert, Text vom Grafen Schack, München, Albert 1889	I	403
Dante in Ravenna. Heliogravüre in demselben Werke	I	405
Porträt einer Römerin. Desgleichen	I	408
Pietà. Desgleichen	I	409
Iphigenie. Stich von K. Kräutle, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst	I	410
Medea. München, Neue Pinakothek. Photographie Hanfstängl	I	411
Gastmahl des Plato, Berlin Nationalgalerie. Aus Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, München, Bruckmann 1889	I	413
Luke Fildes		
Venezianerinnen am Kanal. Heliogravure im Magazine of Art 1888 p. 144	III	149
G. Flüggen		
Die Processentscheidung. Galvanographie von Franz Hanfstängl. Kölnischer Kunstverein 1852.	II	198
Forsberg		
Der Tod eines Helden. Aus »Le Salon de 1888«. Cent planches en photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod Valadon 1888	III	279
Fortuny		
Porträt. L'Art 1875 I 362	II	58
La vicaria. Aus dem Goupilschen Fortunywerk	II	57
Marocains jouant avec un vautour. Sammlung des Herrn Fontagud-Gargollo, Radirung von E. Champollion, L'Art 1877 III 282	III	59
Schlangenbeschwörer. Radirung von Boilvin, Gazette des Beaux Arts 1875 1875 I 278	III	60
Die Prüfung des Modells. Radirung von Champollion	III	61
Die Theaterprobe. Aus dem Goupilschen Fortunywerk	III	62
Le vase de Chine, Radirung von Charles Waltner, L'Art 1875 I 366	III	63
Frith		
Am Strande. Stich von C. W. Sharpe	II	95
Fromentin		
Porträt. Holzschnitt von Smeeton und Tilly, L'Art 1878 III 1	II	135
Chasse au Faucon. Musée Luxembourg, Radirung von L. Monziès, L'Art 1877 I 15	II	136
Kämpfende Araber. Katalog der Sammlung Schuldt-Hamburg, Köln, Heberle 1893	II	137
Fellahfrauen am Ufer des Nil. Photographie Braun	II	138
Arabisches Lager. Photographie Braun	II	139
Führich		
Porträt. Graphische Künste VIII p. 1	I	192
Die Begegnung Jacobs mit Rahel. Graphische Künste VIII p. 25	I	200
Ruth und Boas. Aus »Das Buch Ruth«, 7 Compositionen von Führich, gestochen von Heinrich Merz, Leipzig, Dürr 1875	I	201
Der Abschied des verlorenen Sohnes. Aus »Acht Zeichnungen zur Parabel vom verlorenen Sohn«, Stiche von Alois Petrak, Wien, Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst	I	202

	Band	Seite
Führich		
Aus der Legende vom heiligen Wendelin, herausgegeben von Lucas von Führich	I	203
Gabl		
Haspinger, den Aufstand predigend. Stich von Karl Rauscher, Wien, Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst	II	232
Gaillard		
Porträt. Musée Luxembourg. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris, Baschet 1890 p. 62 . . .	II	467
Gainsborough		
Selbstporträt. Stich von Francesco Bartolozzi 1798	I	42
Blue Boy. Photographie in Lord Ronald Gower. Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, Leipzig Schulze 1884 ff. .	I	43
Die Schwestern (Lady Erne und Lady Dillon). Im Besitz des Sir Charles Tennant, London. Art Journal 1889 p. 295	I	44
Mrs. Siddons. London, Nationalgalerie, Potographie Braun . . .	I	45
Mrs. Graham. Radirung von C. O. Murray, Portfolio 1880 p. 1 .	I	46
Die Tränke. London, National Gallery. Photographie Braun . .	I	47
Waldlandschaft. London, National Gallery. Photographie Braun .	I	48
The Watering Place. Schwarzkunstblatt von C. O. Murray, Portfolio 1886 p. 28	I	49
Gallait		
Porträt. Aus »Henry und Paul Hymans, Bruxelles à travers les âges«, Bruxelles Bruylant 1884 ff.	I	394
Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Horn die letzten Ehrenbezeugungen. Stich von Achille Louis Martinet, Rheinischer Kunstverein 1854, Düsseldorf, Buddeus	I	395
Egmonts letzte Augenblicke. Aus Bruxelles à travers les âges, Bruxelles, Bruylant	I	397
Gavarni		
Porträt. Radirung von Edmond de Goncourt in Edmond et Jules de Goncourt, Gavarni, L'homme et l'oeuvre, Paris 1873 . . .	II	52
Phèdre au Théâtre français. Aus Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris 1892	II	53
Ce qui me manque à moi? une t'ite mère comme ca qu'aurait soin de mon linge. Aus demselben Werke	II	55
Thomas Vireloque. Aus Eugène Forgues, Gavarni, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris, Librairie de l'Art 1887 . .	II	56
Gay		
Nähschule. Aus Sheldon, Recent Ideals of American Art, Newyork und London, Appleton & Co., p. 144	III	382
v. Gebhardt		
Porträt. Photographie Hanfstängl	III	630
Pietà. Photographie Hanfstängl	III	631
Genelli		
Porträt. Radirung in Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst V. p. 1	I	123
Aus dem Leben eines Wüstlings. 18 Lithographien von G. Koch, Leipzig, Brockhaus	I	124
Aus dem Leben eines Wüstlings. Lithographie von G. Koch, Leipzig, Brockhaus	I	126
Aus dem Leben einer Hexe. Blatt 5, Stiche von Merz & Gonzenbach, Text von Ulrici, Dusseldorf-Buddeus, Leipzig-Weigel . .	I	125

Digitized by Google

	Band	Seite
Gérard		
Porträt. Lithographie von Boilly. L'Art 1889 II 106	I	261
Mlle. Brongniart. Gazette des Beaux Arts 1890 II 461	I	262
Mme. Visconti. Louvre. Radirung von J. Payrau, Gazette des Beaux Arts 1890 II 462	I	263
Mme. Récamier. Besitz der Stadt Paris. Heliogravure in l'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 52	I	264
Amor und Psyche. Louvre. Lithographie von Aubry-Lecomte. Gazette des Beaux Arts 1891 I 222	I	265
Géricault		
Selbstporträt. Holzschnitt von Girardet in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 54	I	293
Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant. Louvre. Radirung von Charles Courtry in demselben Werke p. 40	I	294
Der verwundete Kürassier. Louvre. Photographie Braun	I	295
Das Floss der Medusa. Louvre. Photographie Braun	I	297
Das Rennen in Epsom 1821. Louvre. Photographie Braun	I	299
Gérôme		
Alcibiades bei Aspasia. Radirung von L. Courtry, Paris, Goupil	I	451
Gervex		
Vor der Operation. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts. 1887 I 478	III	40
Gessner		
Landschaft. Nach der Originalradirung des Künstlers	I	95
Landschaft. Desgleichen	I	96
Gifford		
Sonnenschein auf dem Hudson. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English and American Painters, London, Sampson Low 1883	III	372
Gigoux		
General Dwernicki 1833. Musée Luxembourg. Photographie	I	333
Der Tod Leonardo da Vincis. Photographie Braun	I	334
Goya		
Selbstporträt. Sammlung der Madame A. R. Blodgett, L'Art 1877 II 1	I	54
Selbstporträt aus spätern Jahren. Titelblatt der Caprichos	I	69
La Maja vêtue. Museo del Prado. Photographie Laurent	I	56
La Maja nue. Museo del Prado. Photographie Laurent	I	57
La jeune Femme à la rose. Radirung von Daniel Mordant, L'Art 1887 II 58	I	58
Die Majas auf dem Balkon. Galerie des Infanten Don Sebastian. Radirung von Leop. Fleming, Gazette des Beaux Arts 1876 I 342	I	59
De Que Mal morira? Aus Los Caprichos, Gravures fac-similé de M. Segui y Riera, Notice biographique et étude critique par Antoine de Nait, Barcelona 1887	I	60
Soplones. Aus demselben Werke	I	61
Se repulen. Desgleichen	I	62
Que Pico de oro. Desgleichen	I	63
Volaverunt. Desgleichen	I	64
Quien lo creyera! Desgleichen	I	65
Linda Maestra. Desgleichen	I	66
Devota Profesion. Desgleichen	I	67
Autres lois pour le peuple. L'Art 1877 II 40	I	68

	Band	Seite
Graff		
Selbstporträt. Stich von Bause.	I	92
Greuze		
Porträt. Louvre. Lithographie von Bordes. L'Art 1889 I 257 .	I	76
Der Gelähmte von den Seinen gepflegt. Stich von Phil. Le Bas 1759	I	77
Die Bibelvorlesung. Stich von P. F. Martenasie 1759	I	78
Der zerbrochene Krug. Stich von Jean-Baptiste Massard	I	79
Die Wittwe. Stich von C. Manigaud	I	80
Gros		
Porträt. L'Art 1889 II 101	I	282
Die Pestkranken von Jaffa. Stich von Jean Nic. Laugier	I	283
Schlacht von Eylau. Louvre. Stich von Phil. Joseph Vallot . .	I	285
Napoleon vor den Pyramiden. Stich von Phil. Jos. Vallot . . .	I	287
De Groux		
Am Todtenbett. Brüssel, Musée moderne. Photographie . . .	III	155
Das Tischgebet. Brüssel, Musée moderne. Photographie . . .	III	157
Guardi		
San Giorgio Maggiore. Radirung von Boulard fils, L'Art 1882 I 20	I	97
Guillaumet		
Habitation Saharienne. Radirung von Charles Courtry, L'Art 1882 III 232	II	140
Orientalische Strasse. L'Art 1888	II	141
Gurlitt		
Porträt. Photographie	II	265
Bauernhaus. Photographie	II	266
Guthrie		
Im Obstgarten. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Kunst unserer Zeit« 1890 p. 216	III	559
Damenporträt. Photographie	III	560
Guys		
Frauenstudie. Aus Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris 1892 .	II	54
de Haas		
Kühe auf der Weide. Heliogravüre in Hanfstängls »Die Kunst Unserer Zeit« 1890 p. 176	III	194
Frhr. v. Habermann		
Selbstporträt. Photographie Bruckmann	III	434
Ein Sorgenkind. Heliogravüre Hanfstängl in Die deutsche Malerei auf der Berliner Internationalen Ausstellung 1887; Text von Pietsch	III	435
Hagborg		
Porträt. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Bonnier	III	284
Heimkehr. Aus Bong, Moderne Kunst in Meisterholzschnitten, Bd. 4, Lief. 12	III	285
Hamon		
Meine Schwester ist nicht zu Hause. Photogravüre Goupil, Gazette des Beaux Arts 1875 I 122	I	449
Harpignies		
Clair de Lune. Radirung in L'Art 1886 I 198	II	378

Digitized by Google

	Band	Seite
Harrison		
In Arkadien. Aus »Le Salon de 1886«. Cent planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod-Valadon 1886 p. 44	III	381
Harunobu		
Ein Liebespaar Bing, Japanischer Formenschatz, Bd. 6	II	600
Childe Hassam		
New-York, Avenue 7. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888, Text von Pietsch .	III	397
Hébert		
Malaria. Photogravure Goupil, Portfolio 1875 p. 52	II	127
Heilbuth		
Im Grünen. Aus »Le Salon de 1887«. Cent planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod-Valladon 1887 p. 14	II	35
Helsted		
Eine Deputation. Kopenhagen, Nationalgalerie. Photographie Tillge	III	231
Der schüchterne Freier. Photographie Tillge, Kopenhagen . . .	III	233
Henner		
Susanna im Bade. Musée Luxembourg. Radirung von Gaujean, L'Art 1877 IV 296	I	360
Femme couchée. Stich von Morse, Album de la Gazette des Beaux Arts III	I	361
Najade. Musée Luxembourg. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890	I	362
Herkomer		
Porträt. Aus Helen Zimmern, H. Herkomer, Art Annual 1892, London Virtue	III	139
Dame in Weiss. Originalradirung des Künstlers	III	140
Dame in Schwarz. Desgleichen	III	141
John Ruskin, 1881. Holzschnitt von W. Biscombe Gardner, Magazine of Art 1887 p. 690	III	143
Porträt seines Vaters. Art Annual 1892	III	145
Die letzte Musterung. Desgleichen	III	147
P. Hess		
Empfang des Königs Otto in Nauplia. München, Neue Pinakothek, Lithographie von Hanfstängl	II	119
Morgen in Partenkirchen. Lithographie Hanfstängl	II	148
Th. Hildebrandt		
Der Krieger und sein Kind. Stich von Mandel 1835	I	229
Hiroshige		
Die Brücke von Yeddo. Bing, Japanischer Formenschatz, Jahrg. 4 .	II	590
Japanische Landstrasse. Ebenda Band 3	II	593
Schneewetter. Gonse, L'Art Japonais, Paris, Quantin 1883 I p. 88	II	593
Landschaft. Bing, Japanischer Formenschatz, Band 4	II	597
Hirth-du Frênes		
Hopfenlese. Museum in Breslau. Photographie Franz Hanfstängl .	II	545
Hitchcock		
Porträt. Art Journal 1891 p. 290	III	385
L'annonciation. Aus »Le Salon de 1888«. Cent planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris Boussod-Valadon 1888 p. 58	III	386
Maternity. Art Journal 1891 p. 288	III	387

	Band	Seite
Hoecker		
Am Kamin. Heliogravüre Hanfstangl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888«, Text von Pietsch	III	440
Hoeckert		
Lappengottesdienst. Radirung von Milius, L'Art 1877 IV 263 . .	III	271
L. v. Hofmann		
Daphnis und Chloe. Pastell. Photographie	III	641
Hogarth		
Selbstporträt. Stich von Benj. Smith, 1795	I	16
Die Ankunft in der Stadt, Blatt 1 aus dem Leben einer Dirne . .	I	17
Blatt 3 aus dem Leben eines Wüstlings, 1735	I	18
Desgleichen Blatt 5	I	19
Blatt 2 aus der Heirath nach der Mode, 1745	I	22
Desgleichen Blatt 6	I	23
Crevettenmadchen. Radirung von Waltner, Portfolio 1886 p. 106	I	25
Hokusai		
Hokusai im Kostüm eines japanischen Kriegers schreibt seinen Namen auf einen Baumstamm. Aus Gonse, L'Art Japonais, Paris Quantin 1883 II 340	II	585
Geistererscheinung. Aus demselben Werke, Bd. 1	II	586
Frauenbad. Aus demselben Werke, Bd. 1	II	589
Hokusai den Berg Fuji zeichnend. Aus Anderson, Pictorial Arts of Japan, London Sampson Low 1886 p. 93	II	591
Der Berg Fuji durch ein Segel gesehen. Gonse, L'Art Japonais, Bd. 1	II	592
Der Berg Fuji durch hohes Schilf gesehen. Bing, Japanischer Formenschatz, Bd. 2	II	596
Aus den 36 Ansichten des Berges Fuji. Anderson, Pictorial Arts of Japan, London Low 1886	II	599
Frank Holl		
Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, Art Journal 1889 p. 53	III	132
Keine Nachricht von der See. Ebenda p. 57	III	133
Abschied von der Heimath. Radirung von Edmond Ramus, L'Art 1879 II p. 20	III	134
Der Abschied der Krieger. Art Journal 1889 p. 55	III	135
Winslow Homer		
Sunday Morning in Old Virginia. Sheldon, Recent Ideals of American Art, New-York und London, Appleton & Co., p. 106 . . .	III	394
Carl Hübner		
Die Auswanderer. Lithographie von Carl Wildt. Düsseldorf, Buddeus	II	200
Huet		
Porträt. Holzschnitt von L. Dumont, L'Art 1878 II 14	II	290
L'innondation de Saint-Cloud. Louvre. Radirung von René Paul Huet in L'art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet p. 96	II	291
Victor Hugo		
Ruinen einer mittelalterlichen Burg am Rhein. Holzschnitt von Méaulle L'Art 1880 II 58	II	283
Holman Hunt		
Porträt. Westermanns Monatshefte Juli 1892	II	486
Jugendporträt von ihm selbst. Holzschnitt von Tonnard, Magazine of Art 1887 p. 117	II	487

	Band	Seite
Holman Hunt		
Rienzi. Photographie der Autotype Company	II	488
Verfolgung christlicher Missionäre durch Druiden. Photographie der Autotype Company	II	489
Die beiden Veroneser. Westermanns Monatshefte Juli 1892 . . .	II	491
Christus als Licht der Welt. Photographie der Autotype Company	II	493
Das Erwachen des Gewissens. Photographie der Autotype Company	II	509
Morris Hunt		
Schafe auf der Weide. Holzschnitt in American Art Review 1880	III	373
Ingres		
Porträt. L'Art 1889 II 192	I	319
Jugendporträt. Radirung von Leop. Flameng, Album de la Gazette des Beaux Arts III	I	320
Das Gelübde Ludwigs XIII. Aus Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig Seemann 1886	I	321
Die Quelle. Radirung von Leop Flameng, Album de la Gazette des Beaux Arts I	I	322
Oedipus und die Sphinx. Stich von Gaillard in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 164 . .	I	323
Badende Odalisken. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1889 II 122	I	324
Madame Devauçay. Radirung von Leop. Flameng, Album de la Gazette des Beaux Arts II	I	325
Bertin l'ainé, Gründer des Journal des Débats, Kupferstich von Henriquel-Dupont	I	326
Paganini. Coll. Ach. Bénouville. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1884 I 390	I	327
Mlle de Montgolfier. Coll. Goupil. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1885 II 226	I	328
Familie Forestier. Louvre. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 126 . . .	II	329
Innes		
Landschaft. Aus Sheldon, Recent Ideals of American Art, New-York und London, Appleton & Co.	III	395
Israels		
Porträt mit seinem Sohne Isaak. Magazine of Art October 1890 .	III	177
Travailleurs de la mer. Radirung von M. Desboutin, Gazette des Beaux Arts 1889 II 374	III	178
Müde. Holzschnitt von M. Haider, Magazine of Art 1888 p. 384 .	III	179
Muttersorgen. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890 p. 200	III	181
Allein auf der Welt. Radirung von Wilm Steelinck aus »Jos. Israels, l'homme et l'artiste«, Amsterdam J. M. Schalekamp	III	184
Die Heimkehr von der Arbeit. Photogravure Goupil aus »Le Salon de 1890«, Paris Boussod-Valadon p. 94	III	185
Iwanow		
Die Erscheinung des Messias im Volke. Stich	III	337
Zwei Sklaven. Studienköpfe zu dem Bilde der Erscheinung des Messias	III	339
Jacque		
Troupeau en marche. Radirung von P. Lafond, L'Art 1890 I 108	II	390
Rückkehr in den Stall. Nach der Originalradirung des Künstlers .	II	391
Japanischer Künstler		
Mittagrast bei der Heuernte. Bing, Japanischer Formenschatz, Bd. 6	II	595

Japanischer Künstler	Band	Seite
Japanischer Künstler bei der Arbeit. Anderson, Pictorial Arts of Japan, London, Samson Low 1886 p. 181	II	588
Johansen		
Porträt. Photographie	III	246
Morgenschlummer. Photographie Vilh. Tillge	III	247
Am Klavier. Photographie	III	248
Landschaft. Photographie	III	249
Graf L. v. Kalckreuth		
Porträt. Photographie	III	436
Auf dem Heimwege. Aus »Münchener Jahresausstellung 1890, Text von Bierbaum«, München, Dr. E. Albert & Co. 1890	III	437
Angelika Kauffmann		
Vestalin. Dresdener Galerie, Stich von Joh. Burger, München, Aumüller 1879	I	116
Hermann Kauffmann		
Porträt. Aus Alfred Lichtwark, H. Kauffmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850, München Bruckmann 1893	II	162
Holzfuhre im Schnee. Aus demselben Werke	II	163
Sandweg. Desgleichen	II	164
Heimkehr vom Felde. Desgleichen	II	165
Fritz Aug. Kaulbach		
Lautenspielerin. Heliogravüre im Kaulbach-Album, München Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1891	II	538
Dame in altdeutscher Tracht (Frau Gedon mit ihrem Sohne). Aus demselben Werke	II	539
Wilh. Kaulbach		
Porträt. Photographie	I	219
Die Hunnenschlacht. Stich von Jul. Thaeter	I	221
Das Reformationszeitalter. Stich von Eichens	I	222
Der Kampf gegen den Zopf. Fresko der Neuen Pinakothek. Aus »W. v. Kaulbachs Kunstgeschichtliche Wandgemälde an der neuen Pinakothek, photographirt von Albert, Text von Ille«, München, Piloty und Loehle	I	223
Keene		
Sein Porträt von G. Reid P R S A in der Kepplestone Collection. Holzschnitt von C. Carder, Magazine of Art 1887 p. 145	II	23
Les Périls de l'abime. Aus dem Werke Our people, London, Bradbury u. Agnew, Gazette des Beaux Arts 1891 I 328	II	24
Ein Kutscher und sein Passagier an einem heissen Sommertag. Aus demselben Werke, Gazette des Beaux Arts 1891 I 331	II	25
A. Keller		
Porträt. Photographie	III	430
Damenporträt. Photographie Hanfstängl	III	431
Souper. Photographie Hanfstängl	III	432
Hexenschlaf. Photographie Hanfstängl	III	433
Kenyon Cox		
Evening. Book of American Figure Painters, Philadelphia, J. B. Lippincott 1886	III	400
de Keyser		
Porträt. Aus Henri u. Paul Hymans, Bruxelles à travers les ages, Bruxells Bruylant 1884 ff.	I	388
Die Schlacht von Woeringen. Aus demselben Werke	I	389

	Band	Seite
Khnopff		
Thier und Engel. Magazine of Art 1891 p. 41	III	599
Kiprensky		
Husarenhauptmann Dawydow. Petersburg, Ermitage. Photographie	III	327
Kiyonaga		
Kahnfahrt. Bing, Japanischer Formenschatz, Bd. 2	II	601
J. A. Klein		
Der Landschafter auf Reisen. Aus Lützow, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Band 1	II	26
Klinger		
Porträt. Photographie	III	651
Zeit und Ruhm. Nach der Originalradirung	III	652
Mutter und Kind. Desgleichen	III	653
Evocation. Desgleichen	III	654
Die Versuchung. Desgleichen	III	655
An die Schönheit. Desgleichen	III	656
Knaus		
Porträt. Radirung von Hans Meyer in Jordan, Stammbuch der Berliner Nationalgalerie, 1882	II	213
Die Falschspieler. Radirung von J. F. Vogel	II	214
Goldene Hochzeit. Stich von Paul Girardet. Verlag von Goupil & Co.	II	215
In Tausend Aengsten. Stich von J. Holzapfl	II	216
Kartenspielende Schusterjungen. Radirung von J. L. Raab . . .	II	217
Koch		
Porträt. Zeichnung von Constantin Küchler, Rom 1836	II	249
Kramskoi		
Porträt. Aus Ssuworin, J. N. Kramskoi, St. Petersburg 1888 . .	III	356
Kreuger		
Dämmerung. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	287
Kröyer		
Sardinerie. Aus Sigurd Müllers Nyere Dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stochholms Verlag 1884	III	239
Skagener Fischer bei Sonnenuntergang, Radirung von H. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 II 107	III	240
Die Comitésitzung für die französische Ausstellung in Kopenhagen 1887. Photogravure der Berliner Photographischen Gesellschaft	III	241
Krohg		
Der Kampf ums Dasein. Scribners Magazine, Dezember 1892 . .	III	309
Kronberg		
Jagdnymphe. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	277
Kuehl		
Kircheninterieur. Heliogravüre in Hanfstangls Kunst Unserer Zeit 1891 I 8	III	438
Lübecker Waisenmädchen. Radirung von A. Krüger, Graphische Künste XV Heft 2	III	439
Kurzbauer		
Die ereilten Flüchtlinge. Stich von Johann Sonnenleiter, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst	II	233

	Band	Seite
Kyhn		
Landschaft. Aus Sigurd Müllers Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stockholms Verlag 1884	III	225
Landseer		
Brüllender Hirsch. Lithographie von Thomas Landseer.	II	76
Porträt eines Hundes. (A distinguished Member of the Humane Society), Magazine of Art, November 1890 p. 12	II	77
Der Letzte an des Schäfers Grab. Radirung von G. S. Hunt, Magazine of Art, September 1891 p. 360	II	78
Hühnerhund. Stich vo Ch. Mottram	II	79
Jack als Schildwache. Stich von G. Metzeroth	II	80
Larsson		
Portrat. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	294
Wikinger Frau. Wandbild der Mädchenschule in Goeteborg. Aus demselben Werke	III	295
Laurens		
L'Interdit. Musée du Havre. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris, Baschet 1890 p. 42	I	376
Franz von Borgia. Radirung in L'Art	I	377
Lavery		
Ein Tennispark. Heliogravüre in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1892 I 112	III	557
Lavreince		
L'assemblée au salon. Nach der Originalradirung	I	73
Lawrence		
Mrs. Siddons. Holzschnitt in Gazette des Beaux Arts 1891 I 121	II	64
Miss Farren. Stich von Fr. Bartolozzi 1792	II	65
Leech		
Children of the mobility. Gazette des Beaux Arts 1875 I 537, 539, 547	II	16 u. 17
Lefebure		
Die Wahrheit. Musée Luxembourg. Photographie	I	359
Leibl		
Portrat. Kunst für Alle, Januar 1892	II	549
Im Atelier. Ebenda	II	550
Französin. New-York, Will. Chase. Photographie	II	551
Zeitunglesende Bauern. Holzschnitt in American Art Review 1880, 11	II	552
In der Kirche. Holzschnitt von Kaeseberg & Oertel in Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 17	II	553
In der Bauernstube. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1891 I 110	II	554
Am Spinnrocken. Photographie	II	555
Die neue Zeitung. Kunst für Alle 1892	II	556
Schneiderwerkstatte. Original im Kgl. Kupferstichkabinet in München, L'Art 1889 II 151	II	557
Trinkender Bauer, L'Art 1889 II 151	II	558
Leighton		
Sein Portrats von Watts. Holzschnitt von M. Klinkicht, Magazine of Art 1888 p. 256	III	94

Digitized by Google

	Band	Seite
Leighton		
Andromache am Brunnen. Aus Bongs Moderne Kunst in Meisterholzschnitten, Band VI	III	95
Phryne. Holzschnitt in demselben Werke	III	96
Die Künste des Friedens. Fresko im Southkensingtonmuseum. Photographie der Autotype Company	III	98
Porträt des Capitän Burton. Radirung von L. Flameng, Portfolio 1889 p. 1	III	137
Leleux		
Mot d'ordre. Musée Luxembourg. Photographie	II	190
Lenbach		
Selbstporträt. Aus »Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse«. Photogravüren von Albert, München, Bruckmann 1888	II	540
Kaiser Wilhelm I. Heliogravüre in demselben Werke	II	541
Porträt von W. Busch. Aus demselben Werke	II	35
Porträt von Ad. Oberländer. Photographie	II	36
Bismarck. Besitzer Dr. G. Hirth in München. Photographie	II	542
Der Hirtenknabe. Heliogravüre in »Die Galerie Schack«, München, Albert 1888	II	543
Lepsius		
Ernst Curtius. Photographie	III	425
Leslie		
Onkel Tobias und die Wittwe Wadmann. London, National-Gallery, – Photographie Braun	II	91
Lessing		
Sein Portrat von Julius Hübner. Lithographie	II	255
Die Hussitenpredigt. Stich von Aug. Hoffmann	I	419
Landschaft mit dem Muttergottesbild. Stich von W. v. Abbema	II	256
Eifellandschaft. Katalog der Sammlung Salm-Reiferscheid	II	257
Leys		
Porträt. Aus Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst XV p. 333	I	453
Ein Familienfest. Museum in Leipzig. Radirung ebenda	I	454
Erasmus vor Karl V. die Messe lesend. Photographie	I	455
Die Proclamation der Inquisition. Photographie	I	457
L'hermitte		
Porträt. Holzschnitt von Clément Bellenger. L'Art 1882 III 72	III	22
Die Schnitter. Heliogravüre, Portfolio 1891 p. 96	III	23
Die Heuernte. Radirung von Focillon	III	24
Liebermann		
Sein Porträt von Uhde. Graphische Künste 1892	III	411
Gänserupferinnen. Photographie	III	412
Arbeiter in einem Rübenfeld. Photographie	III	413
Schusterwerkstatt. Radirung von P. Halm. Graphische Künste 1892	III	414
Die Näherin. Radirung von A. Krüger, ebenda	III	415
Hof des Waisenhauses in Amsterdam. Photographie	III	416
Die Netzeflickerinnen. Hamburger Kunsthalle. Nach der Zeichnung des Künstlers, Gazette des Beaux Arts 1889 II 241	III	417
Die Frau mit den Ziegen. München, Neue Pinakothek. Radirung von P. Halm. Graphische Künste 1892	III	418
Holländische Dorfstrasse. Dresden, W. v. Seidlitz. Photographie	III	419
Die Flachsspinnerinnen. Berlin, Nationalgalerie. Radirung von Krüger. Graphische Künste 1892	III	420
Christus im Tempel. Besitz von Fritz von Uhde, München. Photographie	III	633

	Band	Seite
Liljefors		
Porträt. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	290
Balzende Auerhähne. Aus demselben Werk	III	291
Luminais		
Die Entnervten von Jumièges. Radirung von E. Gaujean, L'Art 1880 III 28	I	375
Lundbye		
Weidende Schafe. Kopenhagen, Nationalgalerie. Photographie Vilh. Tillge	III	222
Madou		
In der Kneipe. Nach der Originalradirung des Künstlers	II	182
Der Betrunkene. Desgleichen	II	183
Makart		
Porträt. Portfolio 1886 p. 36	I	423
Die Vermählung der Katharina Cornaro. Berlin, Nationalgalerie. Radirung von Unger	I	424
Der Einzug Karls V. in Antwerpen. Hamburg, Kunsthalle. Lichtdruck im Makart-Album, Wien Bondy 1883	I	428
W. Makowski		
Ein Bankerott. Aus »Photogravures d'après les tableaux de W. M.«, Edition Kousnetzow, St. Petersburg 1892	III	357
Vierhändig. Aus demselben Werke	III	358
Manet		
Sein Porträt von Fantin-Latour. Titelbild in Jacques de Bie, Ed. Manet, Paris 1884	II	612
Der Sänger Faure als Hamlet. Photographie Braun	II	614
Le Fifre. Zeichnung von Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 I 140	II	615
Guitarero. Sammlung Faure. Nach der Radirung des Künstlers, Gazette des Beaux Arts 1884 I 138	II	616
Bon Bock. Zeichnung von Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 I 142	II	617
Les anges au tombeau de Christ, Lichtdruck in L'Art français, Revue hebdomadaire illustrée, Paris Silvestre u. Cie. Bd. 4 Jahrg. 1889/90	II	618
Olympia. Musée Luxembourg. Photographie	II	619
Bar aux Folies Bergères. Radirung von H. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 I 134	II	620
En bateau. Sammlung Victor Desfossés. Radirung von Guérard in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 78	II	621
Combat du Kearsage et de l'Alabama, Zeichnung von Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 I 144	II	622
Le Buveur d'Eau. Coll. Hubert Debrousse. Radirung von H. Guérard, Gazette des Beaux Arts 1884 I 214	II	623
Nana. Lichtdruck in L'Art français, Revue hebdomadaire illustrée, Paris Silvestre u. Co. Bd. 6 Jahrg. 1892/93	II	624
Le Printemps. Sammlung Antonin Proust. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 78	I	625
Marchal		
Mägdemarkt in Buxwiller. Radirung in L'Art	II	236
van Marcke		
Paturage Normand. Coll. Laurent Richard. Radirung von Chaigneau, L'Art 1886 I 228	II	388

	Band	Seite
van Marcke		
Les deux amies. Aus dem Werke »Etudes d'animaux par E. v. M.«, Paris Boussod et Valadon. L'Art 1891 I 152	II	389
Marées		
Selbstporträt. Heliogravüre in dem Werke »Bilder und Zeichnungen von Hans von Marées. Herausgegeben von Conrad Fiedler. München 1891«	III	622
Hesperiden. Tafel 5 in demselben Werke	III	623
Drei Jünglinge. Tafel 14 in demselben Werke	III	624
Der heilige Hubertus. Tafel 2 in demselben Werke	III	625
Marilhat		
Ruinen der Moschee von Kairo. Louvre. Photographie Braun . .	II	134
Marstrand		
Erasmus Montanus. Kopenhagen, Nationalgalerie. Photographie Vilh. Tillge	III	207
Sonntag am Siljansee. Ebenda. Photographie Tillge	III	208
Der Besuch. Ebenda. Photographie Tillge	III	209
Mason		
Der Erntemonat. Radirung von R. Macbeth	III	115
Brombeersammlerinnen. Art Journal 1883 p. 60	III	116
Das Milchmädchen. Stich von John D. Miller	III	117
Feierabend. Besitz der Königin von England. Art Journal 1887 p. 163	III	118
The May of Life. Radirung von R. Macbeth	III	119
Mauve		
Schafheerde. Radirung von Lathui	III	195
Max		
Porträt. Graphische Künste IX p. 1	I	430
Die Märtyrerin. Lithographie von F. Hecht, München, Bruckmann	I	431
Die Löwenbraut. Photographie Heinrich Max	I	432
Astarte. Photographie Hanfstängl	I	433
Licht. Radirung von Holzapfel. Graphische Künste IX p. 12 . .	I	434
Ein Geistergruss. Radirung von Doris Raab	I	435
Madonna. Photographie Hanfstängl in »die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888, Text von Pietsch	I	436
Adagio. Holzschnitt in Graphische Künste IX	I	437
Meissonier		
Porträt. Magazine of Art 1887	II	106
L'homme à la fenêtre. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 84	I	458
Le Liseur. Coll. Suermondt. Radirung von Jacquemart, Gazette des Beaux Arts 1875 II 74	I	459
Une lecture chez Diderot, Sammlung Edmund Rothschild, Radirung von Mongin, L'Art 1878 III 184	I	460
La lecture du Manuscrit. Sammlung Ed. André. Radirung von A. Mongin, Gazette des Beaux Arts 1884 II 234	I	461
Le philosophe. Radirung von Monziès	I	462
L'amateur de tableaux. Radirung von Victor Desclaux. Paris, Goupil	I	463
Une halte. Coll. John W. Wilson, Radirung von Ad. Lalauze, L'Art 1880 III 124	I	464
La vedette. Galerie de Chantilly. Radirung von P. Le Rat, Gazette des Beaux Arts 1882 II 402	I	465
1807. Stich von Margelidon	II	107

	Band	Seite
Meissonnier		
1814. Aus Jules Richard, En campagne, Tableaux de Meissonier, Detaille, Neuville u. A. Paris 1889 2 Bände	II	108
Barrikade. Lichtdruck in L'Art français. Revue hebdomadaire illustrée, Paris Silvestre u. Co. Bd. 6 Nr. 306	II	191
Melbye		
Marine. Aus Sigurd Müllers Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stockholms Verlag 1884	III	227
Melchers		
La Prêche. Aus »Le Salon de 1886«. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod Valadon 1886 p. 74	III	383
Melville		
The Snakecharmers. Scotish Art Review, Glasgow, Maclure, Macdonald u. Co., Juli 1889	III	555
Mengs		
Selbstportrträt. Aus W. von Seidlitz, Allgemeines historisches Porträtwerk, München Bruckmann	I	113
Der Parnass. Rom, Villa Albani. Stich von R. Morghen . . .	I	114
Menzel		
Sein Porträt von Ed. Magnus 1837. Aus »Maitres modernes. Etudes par F. G. Dumas, Paris, Ludovic Baschet« o. J.	I	466
Die einwandernden Salzburger Protestanten. Aus den Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte. Heliogravüre in »Das Werk Adolf Menzels«, Text von Jordan und Dohme, München Bruckmann 1885 ff.	I	467
Die Tafelrunde in Sanssouci. Holzschnitt aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen	I	468
Friedrich mit seinem Erzieher in Reinsberg. Holzschnitt aus den »Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen«. . . .	I	470
Die Tafelrunde in Sanssouci. Aus dem Bruckmann'schen Menzelwerk	I	471
Concert in Sanssouci. Aus demselben Werke	I	472
Friedrich der Grosse auf Reisen. Desgleichen	I	473
Wird der Genius erwachen? Illustration zu den Werken Friedrichs d. Gr.	I	476
Porträt aus spätern Jahren. Photographie im Bruckmann'schen Menzelwerk	II	520
Die Krönung König Wilhelms in Königsberg. Aus demselben Werke	II	521
Die Abfahrt König Wilhelms zur Armee. Aus demselben Werke .	II	525
Die Damenstiftskirche in München. Desgleichen	II	524
Cercle. Desgleichen	II	525
Gottesdienst in Koesen. Desgleichen	II	526
Sonntag im Tuileriengarten. Desgleichen	II	527
Piazza d'Erbe in Verona. Aus »Maitres modernes. Etudes par F. G. Dumas. Paris, Ludovic Baschet«	II	528
Die Schmiede. Aus demselben Werke	II	529
Christus im Tempel. Nach der Lithographie des Künstlers . . .	III	632
Mesdag		
Marine. Photogravure Albert	III	197
Meunier		
Bauernaufstand. Brüssel, Musée moderne. Photographie	III	159
Claus Meyer		
Musicirende Beguinen. Aus dem Claus Meyer Album, 12 Photogravüren mit biographischem Text von Lübke, München Hanfstängl 1892	II	537

	Band	Seite
Constance Meyer		
Porträt. Gazette des Beaux Arts 1885 II 148	I	271
Le Rêve de Bonheur. Louvre. Radirung von Gaujean. Gazette des Beaux Arts 1879 II 342	I	272
Meyerheim		
Porträt. Holzschnitt in Westermanns Monatsheften 1889 p. 397 .	II	166
Der Schützenkönig. Aus Westermanns Monatsheften	II	167
Die Strickstunde. Desgleichen	II	168
Morgenstunde. Desgleichen	II	169
Spielende Kinder. Desgleichen	II	170
G. Michel		
Windmühle. Sammlung Etienne Arago-Paris. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 93	II	285
Michetti		
Der Kirchgang. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1892 I 76	III	78
Das Fest der Kinder in Neapel. Kunst für Alle 1889 p. 81 . . .	III	79
Millais		
Porträt. Aus Walter Armstrong, Sir J. E. Millais, his Life and Work, Illustrated with engravings and facsimiles. The Art Annual 1885, London Virtue	II	499
Lorenzo und Isabella. Magazine of Art, November 1888 p. 19 . .	II	500
Christus im Hause seiner Eltern. Stich von Thomas Brown, Art Journal 1883 p. 92	II	501
Der Hugenott. Aus dem Art Annual	II	502
The Yeoman of the Guard. Sammlung H. Hodgskinson, Radirung von Ch. Waltner, L'Art 1878 IV 308	II	503
Gladstone. Photogravure Annan u. Swan, Magazine of Art, Januar 1889 p. 73	II	504
George du Maurier. Magazine of Art 1887 p. 211	II	20
Mme. Bischofsheim. Radirung von Charles Waltner, L'Art 1878 IV 306	II	505
Whist zu Dreien. Aus dem Art Annual	II	506
October. Desgleichen	II	507
Die Nordwestpassage. Desgleichen	II	508
Millet		
Porträt. Aus A. Sensier, La vie et l'oeuvre de Millet. Avec 12 heliogr. hors texte et 48 gravures. Paris Quantin 1881 . . .	II	391
Millets Geburtshaus in Gruchy. Aus dem Livre d'or de Millet, illustré de 17 Eaux-fortes par Frédéric Jacque, Paris 1892 . .	II	395
Jugendporträt. Von ihm selbst. Holzschnitt von C. Carter, Magazine of Art 1887 p. 376	II	397
Pastorale. Photographie Braun	II	398
Le Vanneur. Aus Sensiers Vie et oeuvre de Millet	II	399
Millet in seinem Atelier. Aus dem Livre d'or de Millet	II	400
Millets Haus in Barbizon. Desgleichen	II	401
Vigneron au repos. Coll. E. May, L. Lesigne rad. L'Art 1889 II 164	II	402
Paysan reposant sur sa houe. Aus dem Livre d'or de Millet . .	II	403
Le Semeur. Aus dem Livre d'or de Millet	II	404
Les Glaneuses. Louvre. Radirung von Damman	II	405
Bergère ramenant son troupeau. Aus dem Livre d'or de Millet .	II	406
Le Greffeur. Radirung von Gaujean. Gazette des Beaux Arts 1881 I 414	II	407
L'Angelus. Radirung von E. Giroux, L'Art 1890 I 1	II	409
Le berger et son troupeau. Photographie Braun	II	410

Millet	Band	Seite
La femme faisant paitre sa vache. Photographie Braun	II	411
Le berger au parc, la nuit. Aus Sensiers Vie et oeuvre de Millet	II	412
La Glèbe. Photographie Braun	II	413
La Ramasseuse de bois. Photographie Braun	II	414
Bauer seinen Rock anziehend. Photographie Braun	II	415
La Tricoteuse. Radirung von P. Teysonnières, L'Art 1889 II 84 .	II	416
Gardeuse de Moutons. Radirung von Gustave Greux, L'Art 1884 II 1	II	417
Femme donnant à manger à des poules. Coll. M. Defoer, L'Art 1886 I 214	II	418
La leçon de tricot. Radirung von Belin-Dollet	II	419
Monument de Millet. Forêt de Fontainebleau. Aus dem Livre d'or de Millet, Paris 1892	II	420
La pierre de Barbizon, modellirt von Chapu, Holzschnitt von Dochy. Aus der Zeitschrift »Illustration«	II	421
Les tueurs de Cochons Sammlung Hecht. Photographie Braun .	II	422
La femme qui trait une vache. Photographie Braun	II	423
Eglise de Gréville. Photographie Braun	II	424
Le Printemps. Louvre. Photographie Braun	II	425
Petersen Mols		
October. Aus Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1891 II 32 . . .	III	258
Monet		
Porträt. Century, September 1892 p. 697	II	640
Promenade, Temps Gris. Radirung in G. Lecomte, L'Art Impressioniste, Paris, Chamerot et Renouard, 1892	II	641
Monets Wohnung in Giverny. Century, September 1892 p. 698 .	II	642
Vue de Rouen. Nach der Zeichnung des Künstlers, Gazette des Beaux Arts 1883 I 314	II	643
Die Heuschober. Radirung in G. Lecomte, L'Art Impressioniste, Paris, Chamerot et Renouard, 1892	II	645
Monnier		
Porträt. Aus Grand Carteret, Les Moeurs et la caricature en France, Paris, Librairie illustrée p. 658	II	43
Monsieur Prudhomme. Aquarell in der Sammlung Paul Sédille. Nach dem Lichtdruck der Gazette des Beaux Arts 1888 I 295	II	44
Kreidezeichnung. Aus Arsene Alexandre, L'Art du Rire, Paris 1892	II	45
Monticelli		
Sein Portrat Aus dem Monticelli-Album, Paris, Boussod Valadon 1890	III	538
Matinée de Printemps. Lithographie in demselben Werke . . .	III	539
Italienisches Fest. Holzschnitt von F. Jüngling bei Lützow, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart I 192	III	540
Moore		
Portrat. Aus Scribners Magazine, Dezember 1891	III	104
Die Vorlesung. Desgleichen	III	105
Am Ufer. Desgleichen	III	106
Gänseblümchen. Desgleichen	III	107
Sommer. Desgleichen	III	108
G. Moreau		
Der Tod des Orpheus. Musée Luxembourg, Radirung von Ad. Lalauze, Gazette des Beaux Arts 1886 I 382	III	567
Galatea, Aus »Le Salon de 1880«, 34 Planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Ludovic Baschet 1880	III	568
Der junge Mann und der Tod. Sammlung Cahen in Antwerpen. Heliogravüre in L'Art français à l'Exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 42	III	569

	Band	Seite
G. Moreau		
Die Erscheinung. Radirung von Gaujean. L'Art 1878 II 320 . .	III	570
Die Klage des Dichters. Zeichnung für Email. Heliogravüre Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1886 II 38	III	571
Les voix, Zeichnung für Email, Gazette des Beaux Arts 1889 II 80	III	572
Morelli		
Versuchung des heiligen Antonius. Kunst für Alle 1889 p. 80 . .	III	77
Morgenstern		
Bauernhaus. Nach der Originalradirung des Künstlers	II	264
Morland		
Inneres eines Stalles. Radirung von Charles Wilson	II	71
Going to the Fair. Radirung von Richeton. Portfolio 1886 p. 100	II	72
Der Theegarten. Farbenkupfer von David Weiss 1800	II	73
Mosler		
The Prodigals Return, Aus Sheldon, Recent Ideals of American Art, New-York und London, Appleton & Co. p. 30	III	375
Mount		
Eine Ueberraschung. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English and American Painters, London, Sampson Low 1883	III	370
W. Müller		
Die Ruinen von Tloss. Holzschnitt im Portfolio 1882 p. 10. . .	II	315
Das Löwengrab in Xanthus. Radirung von C. O. Murray, Portfolio 1882 p. 8	II	316
Mulready		
Die Auswahl der Hochzeitsrobe. London, National-Gallery. Photographie in Lord Ronald Gower, Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, Leipzig, Schulze 1884	II	92
Neuhuys		
Ländliches Interieur. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890 p. 171	III	187
Neuville		
Porträt. Nach der Zeichnung von Detaille. Gazette des Beaux Arts 1883 II 165	II	113
Le Bourget. Aus Jules Richard, En campagne. Tableaux de Meissonier, Detaille, Neuville u. A. Paris 1889, 2 Bände	II	114
Newton		
Yorick und die Handschuhmacherin. Stich von George Thomas Thoo 1830	II	90
de Nittis		
Porträt. Gazette des Beaux Arts 1884 II 500	III	32
Die grossen Rennen. Pastell. Heliogravüre Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1884 II 502	III	33
Place de la Concorde. Musée Luxembourg. Photographie . . .	III	34
Oberländer		
Porträt. Nach dem Bildniss Lenbachs. Photographie	II	36
Variationen über das Thema Kuss: Genelli, Rethel, Makart, Alma Tadema, Max. Aus dem Oberländer Album, München, Braun & Schneider	II	37—39
Oesterlind		
Taufe in der Bretagne. Aus »Le Salon de 1886«. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris, Boussod Valadon 1886	III	292

Digitized by Google

	Band	Seite
Orchardson		
Selbstporträt. Holzschnitt von Jonnard, Magazine of Art 1887 p. 328	III	545
Napoleon auf dem Bellerophon. London, South Kensingtonmuseum. Stich von J. C. Armytage, Art Journal 1885 p. 52	III	546
Hard Hit, Radirung von Champollion	III	547
Voltaire beim Herzog von Sully. Photographie Bruckmann in »Die Sammlung Schwabe in Hamburg«, München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft	III	548
First Dance. Heliogravüre	III	549
Die erste Wolke. Heliogravüre Dujardin. Portfolio 1887 II 227 .	III	550
Maitre Bébé. Radirung von Jasinski, Gazette des Beaux Arts 1889 II 542	III	551
Orlowsky		
Kosakenbiwak. Petersburg, Ermitage. Photographie	III	329
Overbeck		
Sein Porträt neben dem von Cornelius. Aus W. v. Seidlitz, Allgemeines historisches Porträtwerk, München, Bruckmann, 1889	I	190
Der Verkauf Josephs. Holzschnitt in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Leipzig, Seemann, 1886	I	195
Heilige Familie. München, Neue Pinakothek. Photographie Hanfstängl	I	196
Triumph der Religion in den Künsten. Frankfurt, Städelsches Institut, Carton in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Nach dem Stich von Amsler	I	197
Paterson		
Landschaft. Heliogravüre der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1891, Leipzig Seemann	III	562
Paulsen		
Adam und Eva, Kopenhagener Galerie. Photographie Vilh. Tillge	III	255
Pearce		
Die Schafhirtin. Aus Sheldon, Recent Ideals of American Art, New-York und London, Appleton & Co.	III	379
Perow		
Beerdigung auf dem Lande. Heliogravüre in Rovinsky, Perof, sa vie et son oeuvre, St. Petersburg 1892	III	345
Die Dorfpredigt. Aus demselben Werke	III	346
Pesne		
Porträt mit seinen Töchtern. Gazette des Beaux Arts 1891 . . .	I	91
Pettenkofen		
Porträt. Aus Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst 1889 . . .	II	530
Spinnerin. Desgleichen	II	531
Im Klosterhof. Desgleichen	II	532
Walachisches Fuhrwerk. Katalog der Sammlung Salm-Reiferscheid, München 1891	II	533
Ungarischer Bauernhof. Bleistiftzeichnung. Aus Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst 1889	II	534
Pettie		
König Eduard VI. unterschreibt ein Todesurtheil. Hamburg, Kunsthalle. Photographie in »Die Sammlung Schwabe in Hamburg«, München, Bruckmann, 1892	III	542
Dost know this Water-Fly? Radirung von G. W. Rhead. Portfolio 1887, 210	III	543
Phillip		
Weihwasser. Radirung von G. W. Rhead, Portfolio 1887 p. 110 .	II	513
Spanierin. Aus Walter Armstrong, Fine Art at the Royal Jubilee Exhibition Manchester 1887	II	514

	Band	Seite
Piglhein		
Porträt. Photographie	III	426
Diva. Photographie Hanfstängl	III	427
Fragment aus dem Panorama der Kreuzigung Christi, Holzschnitt in Ueber Land und Meer 1888	III	429
Piloty		
Porträt nach der Radirung von J. L. Raab	I	420
Seni vor der Leiche Wallensteins München, Neue Pinakothek. Photographie Hanfstängl	I	421
Pissarro		
Landschaft. Lichtdruck in L'Art français. Revue hebdomadaire illustrée, Paris, Silvestre et Co. Bd. 5, Jahrg. 1891/92	II	639
Poynter		
Ein Besuch bei Aeskulap. Stich im Art Journal 1885 p. 340	III	99
Pradilla		
Porträt. Art Journal 1891 p. 258	III	64
Die Uebergabe von Granada. Aus Bongs »Moderne Kunst in Meisterholzschnitten«, Band 5, Lieferung 13	III	65
Deckenbild im Palais Murga. Ebenda	III	70
Am Strande. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Kunst unserer Zeit« 1892	III	71
Preller		
Porträt. Aus dem »Stammbuch der Berliner Nationalgalerie«, herausgegeben von Jordan, Berlin 1882	II	252
Odysseus und Leukothea. Aus »Die Galerie Schack«, Heliogravuren von Albert, Text vom Grafen Schack, München Albert 1889	II	253
Odysseus und Polyphem. Aus »Prellers Odysseelandschaften im Museum von Weimar, photographirt von K. Schwier«, Berlin, Hanfstängl	II	254
Prudhon		
Porträt. Nach einer Zeichnung des Künstlers im Besitz des Herrn Bellanger-Paris. Gazette des Beaux Arts 1885 II 153	I	266
Triumph Napoleons I. Zeichnung. Photographie Braun	I	267
Joseph und die Potiphar. Zeichnung in der Sammlung Eud. Marcille. Heliogravüre der Gazette des Beaux Arts 1890 II 222	I	268
Amor und Psyche. Zeichnung. Photographie Braun	I	269
Le Coup de Patte du Chat. Zeichnung der Sammlung Eudoxe Marcille. Photographie Braun	I	270
Die unglückliche Familie. Gazette des Beaux Arts 1889 II 41	I	273
Grab Prudhons und der Mlle Meyer im Père Lachaise. Radirung von Alfred Taiée, Gazette des Beaux Arts 1879 II 530	I	274
Gerechtigkeit und Rache, das Verbrechen verfolgend. Louvre. Photographie Braun	I	275
Entführung der Psyche. Louvre. Photographie Braun	I	276
Innocence Sammlung Ed. Desfossés. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 69	I	277
Himmelfahrt der Maria. Louvre. Photographie Braun	I	278
Christus am Kreuze. Louvre. Photographie Braun	I	279
Mad. Copia. Coll. Bischofsheim. Radirung von G. Mercier, Gazette des Beaux Arts 1885 I 510	I	280
Kaiserin Josephine. Louvre. Photographie Braun	I	281
Puvis de Chavannes		
Porträt. Aus »Graphische Künste« XIV 1892 p. 37. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst	III	574

Digitized by Google

	Band	Seite
Puvis de Chavannes		
Die Jugend der heiligen Genovefa. Paris, Pantheon. Photographie .	III	575
Decollation de St. Jean-Baptiste. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 44 . . .	III	576
Antike Vision. Photographie Braun	III	577
Christliche Inspiration. Photographie Braun	III	578
Der Herbst. Photographie Braun	III	579
Le bois sacré, cher aux Arts et aux Muses. Photographie Braun .	III	581
Raeburn		
Porträt des Lord Newton. Heliogravüre Dujardin, Portfolio 1887 p. 68	II	66
Raffaelli		
Paris 4 K 1. Sammlung Ernest Blum. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 82 .	III	28
La Soupe de midi. Nach der Zeichnung des Künstlers. Gazette des Beaux Arts 1884 I 335	III	29
Der Grossvater. Aus »Le Salon de 1891. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co.«, Paris Boussod Valadon 1891 p. 62	III	30
Die Reconvalescenten. Aus »Le Salon de 1891«, Cent Planches en Photogravure par Goupil & Co., Paris, Boussod-Valadon 1891	III	31
Raffet		
Porträt. Aus Henri Béraldi. Raffet, Peintre National, Paris 1891 .	II	105
1807. Aus demselben Werke	II	102
Die Parade. Desgleichen	II	103
Die nächtliche Heerschau. Desgleichen	II	104
Ramberg		
Begegnung auf dem See. Nach dem Stich von C. Geyer, Verlag von P. Kaeser in München	II	544
Regnault		
Salome. Radirung von Rajon, Album der Gazette des Beaux Arts II	I	378
Juan Prim 8. Oct. 1868. Louvre. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 59 .	I	379
Der maurische Henker. Louvre. Radirung von Gilli. L'Art 1877 IV 300	I	380
G. Reid P. R. S. A.		
Sein Porträt. Magazine of Art, November 1891 p. 35	III	130
Porträt von Charles Keene. Magazine of Art 1887 p 145. . . .	II	23
J. R. Reid		
Die beiden Grossväter. Holzschnitt der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1887, Leipzig, Seemann	III	131
Renoir		
La Loge. Radirung in G. Lecomte, L'Art impressioniste, Paris, Chamerot et Renouard, 1892	II	636
La Terrasse. Radirung in demselben Werke	II	637
Répin		
Porträt. Photographie	III	359
Die Barkenzieher an der Wolga. Farbendruck nach einer Zeichnung des Künstlers	III	360
Das Wunder des heil. Nicolaus, Holzschnitt der Zeitschrift für bildende Kunst 1892 Heft 5	III	361
Die Spottantwort der Kosaken an den Sultan. Photographie . . .	III	362
Graf Leo Tolstoi hinter dem Pfluge herschreitend. Photographie .	III	363

	Band	Seite
Rethel		
Porträt. Titelblatt in »Alfred Rethels Gesammelter Nachlass«, 50 Photographien nach den Originalzeichnungen, Berlin, Photographische Gesellschaft	I	239
Die Niederwerfung der Irmensäule. Fresko im Aachener Kaisersaal. Aus »Bildercyclus aus dem Leben Karls d. Gr. Gezeichnet von Albert Baur und Joseph Kehren. Holzschnitte von Brendamour. Leipzig 1870	I	240
Kaiser Otto in der Gruft Karls des Grossen. Fresko im Aachener Kaisersaal. Aus demselben Werke	I	241
Der Tod auf dem Maskenball. Holzschnitt von H. Bürkner. Aus Rethels Todtentanz 1848. Leipzig, Georg Wigand, Text von Reinick	I	242
Der Tod als Freund. Schlussblatt aus Rethels Todtentanz. Holzschnitt von H. Bürkner	I	243
Reynolds		
Selbstporträt. Schwarzkunstblatt von Val. Green 1780	I	26
David Garrick. Stich von Thomas Watson	I	28
Joseph Barretti. Schwarzkunstblatt von J. Watts 1780	I	29
Lord Heathfield. London, National-Gallery. Radirung von Rajon, Gazette des Beaux Arts 1877 I 230	I	31
Diana Viscountess Crosbie. Schwarzkunstblatt von W. Dickinson 1779	I	32
Die Schwestern (The Ladies Waldegrave). Schwarzkunstblatt von G. S. Shury	I	33
Miss Bingham. Stich von Fr. Bartolozzi	I	34
Mrs. Chambers. Schwarzkunstblatt von J. M. Ardell	I	35
Frances Countess of Essex. Schwarzkunstblatt von J. M. Ardell 1757	I	36
Mrs. Siddons. Farbendruck von Franc. Haward 1787	I	37
Prinzessin Sophie Mathilde. Radirung von L. Flameng, Album der Gazette des Beaux Arts I	I	38
Miss Gwatkin (Simplicity). Stich von A. Suntach	I	39
Lady Caroline Howard. Schwarzkunstblatt von Val. Green 1778	I	40
The affectionate Brothers. Stich von Fr. Bartolozzi	I	41
Ribot		
Porträt. Holzschnitt von E. Heinemann. Aus Lützow, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1 p. 200	II	476
St. Sébastien Martyr. Radirung von L. Monziès. L'Art 1879 I p. 326	II	477
Cabaret Normand. Radirung von Masson. L'Art 1878 II 324	II	478
La Comptabilité. Coll. M. Hayen. Radirung von L. C. Penet. L'Art 1889 II 216	II	479
Ricard		
Porträt der Madame de Calonne. Radirung von Henri Lefort in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 58	II	464
L. Richter		
Porträt. Holzschnitt von M. Klinkicht. Aus Lützow, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, Bd. 1 p. 80	II	34
Frühling. (Zu Uhlands »Frühlingslied des Recensenten)	II	30
Daheim. Aus »Gesammeltes. 13 Bilder fürs Haus«, Dresden, J. Heinrich Richter	II	31
Nach der Arbeit ist gut ruh'n. Aus demselben Werke	II	32
Feierabend. Desgleichen	II	33
Riedel		
Die Rose. Stich von Oldermann	II	128
Badende Mädchen. Lithographie von C. Wildt	II	129

	Band	Seite
H. Ritter		
Die Predigt des Seekadetten. Stich von Nic. Barthelmess, Düsseldorf 1867	II	174
Briton Rivière		
Porträt. Aus W. Armstrong, Br. R., his Life and Work, Art Annual 1891, London, Virtue	III	109
Circe und die Gefährten des Odysseus. Aus dem Art Annual	III	110
Persepolis. Desgleichen	III	111
Daniel in der Löwengrube. Desgleichen	III	112
Der Urweltswanderer. Desgleichen	III	113
Minerva und die Hunde des Schweinehirten. Heliogravüre im Art Journal 1889 p. 249	III	114
Hubert Robert		
Monumente und Ruinen. Museum von Rouen. Holzschnitt in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889. Paris, Baschet 1890 p. 86	II	281
Leopold Robert		
Porträt. Aus Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Leipzig, Seemann 1886	II	123
Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna del Arco. Louvre. Aquatintastich von L. Prévost	II	124
Die Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen. Louvre. Aquatintastich von L. Prévost	II	125
Roche		
Good King Wenceslas. Scotish Art Review, Glasgow. Maclure, Macdonald & Co., April 1889	III	561
Roll		
Der Streik. Heliogravüre in »L'Art contemporain«, Paris, Atelier des Reproductions artistiques	III	25
La Fermière. Heliogravüre Dujardin. Gazette des Beaux Arts 1888 I 446	III	26
Mädchen mit dem Stier. Heliogravüre Dujardin. Gazette des Beaux Arts 1885 I 486	III	27
Romney		
Lady Hamilton als Euphrosyne. Im Besitz von J. Whitehead, Esq. Holzschnitt von Jonnard, Magazine of Art, 1887 p. 192	II	63
Rops		
Porträt. Radirung in Erastène Ramiro, Catalogue de l'oeuvre gravé de F. R., Paris, Librairie Conquet 1887	III	595
Das Weib und die Sphinx. Nach der Originalradirung zu den Diaboliques des Barbey d'Aurévilly	III	596
Versuchung des heil. Antonius. Brüssel, Sammlung Picard. Radirung in Erastène Ramiro, Catalogue de l'oeuvre gravé de F. R., Paris, Librairie Conquet 1887	III	597
Rosen		
König Erich im Gefängniss. Aus G. Nordensvan, Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19. Arhundradet, Stockholm, Albert Bonnier 1892	III	273
Porträt von Nordenskiold. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888«, Text von Pietsch	III	275
Rossetti		
Jugendporträt. Von Holman Hunt. Magazine of Art, November 1888 p. 26	III	468
Porträt in späteren Jahren, von Watts. Photographie	III	469

Digitized by Google

	Band	Seite
Rosselli		
Titelblatt für seine Ausgabe der »Early Italian Poets«, Gazette des Beaux Arts 1887 II 411	III	470
Verkündigung. Heliogravüre. Portfolio 1888 p. 104	III	471
Blessed Damosel. Photographie der Autotype Company	III	472
Beata Beatrix. Radirung von G. W. Rhead. Portfolio 1891 p. 44	III	473
Traum Dantes, Holzschnitt von O. Lacour, Magazine of Art, Dezember 1888 p. 51	III	474
Rosa Triplex, Heliogravüre, Portfolio 1892 p. 196	III	475
Studienkopf	III	476
Studienkopf zur Beatrice in »Dantes Traum«	III	477
Sancta Lilias. Heliogravüre. Portfolio 1883 p. 87	III	478
Desdemonas Death-Song. Portfolio 1883 p. 183	III	479
Astarte Syriaca, Heliogravüre, Portfolio 1892 p. 45	III	481
Silence. Photographie der Autotype Company	III	483
Rottmann		
Porträt. Graphische Künste V.	II	250
Das Schlachtfeld von Marathon. Stich von G. M. Kurz	II	251
Rousseau		
Porträt. L'Art 1881	II	324
Chênes dans les Landes. Chaumières. Photographie Braun	II	325
Village de Becquigny en Picardie. Holzschnitt von C. Carter, Magazine of Art 1888 p. 388	II	326
Plaine des Courances en Gatinais. Holzschnitt von C. Carter, Magazine of Art 1888 p. 389	II	327
Le Soir. Sammlung der Baronin N. Rothschild. Radirung von Th. Chauvel, L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 98	II	328
Le Matin. Sammlung der Baronin N. Rothschild. In demselben Werke p. 96	II	329
La Hutte. Forêt de Fontainebleau. Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1876 III 332	II	330
Sortie de Forêt à Fontainebleau. Coucher de Soleil. Photographie Braun	II	331
Une mare. Forêt de Fontainebleau. Sammlung Will. T. Blodgett, Radirung von Th. Chauvel, L'Art 1876 II 36	II	332
La ferme du Grand Chêne. Photographie Braun	II	333
Les Marais dans les Landes. Photographie Braun	II	334
Souvenir de Videlle. Photographie Braun	II	335
Rowlandson		
Der Streit im Wirthshaus. Aus Arsène Alexandre, L'Art du Rire, Paris 1892	II	15
Rump		
Partie aus Skodsborg. Holzschnitt in Sigurd Müller, Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stockholms Verlag 1884	III	226
Runge		
Kinderporträt. Federzeichnung. Aus Alfred Lichtwark, Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850, München Bruckmann 1893	II	1
Saint Aubin		
Le bal paré. Nach der Originalradirung des Künstlers	I	72
Salmson		
Porträt. Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Bonnier 1892	III	283

	Band	Seite
Sargent		
Selbstporträt. Magazine of Art 787 p. 208	III	388
Carolus-Duran. Gazette des Beaux-Arts 1883 II 88	II	469
Madame Gautherot. Holzschnitt von Ch. Baude bei Lützow, Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart I p. 172	III	389
El Jaleo. Danse de Gitanes. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1882 I 550	III	390
Carnation Lily Lily Rose. Heliogravure Art Journal 1888 p. 65	III	391
Venezianische Strassenscene. Magazine of Art	III	392
Carmencita. Aus »Le Salon de 1892«. Cent Planches en Photogravure par Goupil et Co., Paris Boussod-Valadon 1892 p. 86	III	393
Sarjanko		
Damenporträt. Photographie	III	340
Ary Scheffer		
Porträt. L'Art 1889 II 168	I	335
Gretchen am Brunnen. Radirung von L. Flameng im Album de la Gazette des Beaux Arts I	I	336
Schirmer		
Italienische Landschaft. Nach der Radirung des Künstlers. Andr. 21	II	260
Schischkin		
Waldlandschaft. Photographie	III	353
Waldlichtung. Nach der Originalradirung des Künstlers	III	355
Schleich jun.		
Frühlingslandschaft. Heliogravüre Dr. E. Albert, München	II	271
Schnetz		
Gelübde an die Madonna. Louvre. Photographie Braun	II	126
Schnorr		
Porträt. Aus Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst 1867 p. 1	I	194
Adam und Eva nach ihrer Vertreibung. Aus der Bilderbibel, Leipzig, Georg Wigand, 1862	I	206
Schwind		
Porträt. Radirung in »Die graphischen Künste« I p. 9	I	244
Der Empfang Elisabeths auf der Wartburg. Aus »Die Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg«. Holzschnitte von Gaber, Text von M. von Arnswald. Leipzig A. Dürr	I	245
Elisabeths Flucht. Wandbild des Landgrafensaales. Aus demselben Werke	I	246
Ein Einsiedler führt Rosse zur Tränke. Heliogravüre in »Die Galerie Schack«. Heliogravüren von Albert, Text vom Grafen Schack, München Albert 1889	I	248
Rübezahl. Aus demselben Werke	I	249
Die Hochzeitsreise. Desgleichen	I	250
Aschenbrödel. Im Besitz des Baron Frankenstein, Stich v. J. Thaeter	I	251
Aus dem Märchen von den Sieben Raben. Original im Museum zu Weimar. Heliogravüre von Neff in Stuttgart in dem Werke »Deutsche Märchen«	I	255
Die schlafende Melusine. Besitz des Kaisers von Oesterreich, Photographie in »Schwinds Schöne Melusine«. Ein Cyklus von 11 Bildern, Stuttgart, Paul Neff	I	257
Shiwogawa Bunrin		
Mondscheinlandschaft. Anderson, Pictorial Arts of Japan. London, Sampson Low 1886 Tafel 59	II	603

	Band	Seite
Skarbina		
Porträt. Zeitschrift für bildende Kunst 1892 N F III p. 49 . . .	III	422
Fischmarkt in Blankenberge. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Deutsche Kunst auf der Berliner Internationalen Ausstellung 1887, Text von Pietsch	III	423
Skovgaard		
Sonntagvormittag im Thiergarten. Holzschnitt in Sigurd Müller, Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen Stochholms Verlag 1884	III	223
Skresdvig		
Die Johannisnacht. Heliogravure Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1887 I 506	III	313
Slingeneyer		
Le Vengeur. Museum in Köln. Aus Henri et Paul Hymans, Bruxelles à travers les âges, Bruxelles Bruylant 1884 ff.	I	391
Sohn		
Die beiden Leonoren. 1829, Berlin Nationalgalerie. Stich von Mandel	I	230
Sonne		
Die Kranken am Grabe der heil. Helene. Kopenhagen, Nationalgalerie. Photographie Vilh. Tillge	III	206
Spitzweg		
Porträt. Photographie aus »Spitzweg-Mappe«, München Braun und Schneider 1890	II	157
Die Dachstube. Aus demselben Werke	II	158
Der Nachtwächter. Aus »Spitzweg-Album«, München Hanfstängl 1890	II	159
Der Briefträger. Aus demselben Werke	II	160
Morgenconcert. Aus der »Spitzweg-Mappe«	II	161
Steinbrück		
Genovefa. Museum in Darmstadt. Stich von E. E. Schäffer, Rhein. Kunstverein 1835	I	231
Steinle		
Porträt. G. v. Stratendorff pinx. V. Scheitle lith., E. G. May impr.	I	193
Der Violinspieler. Galerie Schack. Aus Alberts Heliogravürenwerk über die Galerie Schack, München, 1889	I	204
Märchen vom Rhein und vom Müller Radlauf. Aus »Ausgewählte Werke E. v. Steinles«, Frankfurt, F. A. C. Prestel, 1888. . .	I	205
Stevens		
Le Printemps. Radirung von H. Lebord	II	459
La visite. Radirung von Mongin, L'Art 1878 IV 270	II	460
La Dame Rose. Brüssel, Musée Moderne. Radirung von Felix Jasinski, L'Art 1885 I 192	II	461
La Bête à Bon Dieu. Brüssel, Musée Moderne. Radirung von Felix Jasinski, L'Art 1885 I 52	II	462
Le Masque Japonais. Holzschnitt von Edmond Yon, L'Art 1878 IV 268	II	463
Stewart		
Hunting Ball. Photographie Braun	III	378
Strudwick		
Porträt. Art Journal 1891 p. 97, London Virtue	III	502
»Thy tuneful strings wake memories«, Art Journal 1891 p. 101	III	503
The Ten Virgins, Art Journal 1891 p. 100	III	504
The Ramparts of Gods House, Heliogravure im Art Journal 1891 p. 96	III	505

Digitized by Google

	Band	Seite
Strudwick		
The Gentle Music of a Bygone Day, Magazine of Art, Juli 1890 p. 311	III	506
Elaine. Photographie der Autotype Company	III	507
Stschedrin		
Sorrent. Petersburg, Ermitage. Photographie	III	351
Stuart		
General Knox. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English and American Painters, London, Sampson Low 1883 .	III	367
Stuck		
Porträt. Photographie	III	646
Lucifer. Photographie Hanfstängl	III	647
Kämpfende Faune. Besitz des Kunstvereins München. Aus Bong, Moderne Kunst in Meisterholzschnitten, Band 7	III	648
Kreuzigung Christi. Besitz der Gurlitt'schen Kunsthandlung in Berlin. Photographie Hanfstängl	III	649
Sylvestre		
Locusta versucht in Gegenwart des Nero das für Britannicus bereitete Gift. Holzschnitt von Smeeton und Tilly, L'Art 1876 II 262	I	374
Tanyu		
Der Gott Hoteï auf der Reise. Aus Gonse, L'Art Japonais, Paris, Quantin 1883 I p. 213	II	587
Tassaert		
Porträt. L'Art 1889 II 227	II	195
Die Waisen. Gazette des Beaux Arts 1886 I 28	II	193
Die unglückliche Familie. Musée Luxembourg, Photographie . .	II	194
Retour du bal. Sammlung H. Rouart. Heliogravüre in L'Art français à l'exposition centennaire de 1889, Paris Baschet 1890 p. 72 .	II	197
Thaulow		
Herbsttag in Norwegen. Heliogravüre in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1891 II 28	III	315
Thoma		
Selbstporträt. Graphische Künste XV., 1, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1892	III	626
Flora. Aus dem Werke »Bilder von Hans Thoma. Lichtdruck von Kühl u. Co., Frankfurt a. M. 1887«	III	627
Taunuslandschaft. Aus »Hans Thoma«. 18 Photogravuren, Text von H. Thode, München, Hanfstängl 1892	III	628
Dämmerung im Buchenwald. Aus demselben Werke	III	629
Tidemand		
Grossmutters Brautkranz. Aus »A. T. utvalgte Vaerker«, 24 Radirungen von L. H. Fischer. Christiania 1878	II	175
Die Haugianer. Radirung von L. H. Fischer	II	176
Tito		
Die Pantoffelverkäuferin. Aus Bongs »Moderne Kunst in Meisterholzschnitten«. Band 1	III	89
Toyokuni		
Nächtliche Träumerei. Bing, Japanischer Formenschatz, Band 6 .	II	598
Troyon		
Porträt. L'Art 1889 II 87	II	379

	Band	Seite
Troyon		
Le passage du bac. Radirung von Boulard Fils, L'Art 1889 I 244	II	380
La vache qui se gratte. L'Art 1889 I 87	II	381
Le Retour à la Ferme. Radirung von G. Greux, L'Art 1884 II 220	II	382
Paturage Normand. L'Art 1889 I 92	II	383
Boeufs se rendant au labour. Effet du matin. Louvre. Photographie Braun	II	384
Trübner		
Im Atelier. Photographie	II	560
Kartoffelfeld. Photographie	II	561
Trumbull		
Der Tod Montgomerys. Holzschnitt in Wilmot-Buxton und S. R. Koehler, English and American Painters, London, Sampson Low 1883	III	368
Turner		
Porträt. Aus P. G. Hamerton, Turner in »Les artistes célèbres«, Paris, Librairie de l'Art 1889	II	293
Dido, Karthago erbauend. Holzschnitt von E. Evans, L'Art 1876 IV 272	II	294
Sonnenaufgang im Nebel. Holzschnitt von E. Evans, L'Art 1876 IV 290	II	295
Child Harold. Photographie Braun	II	296
Der Temeraire. Photographie Braun	II	297
Tod des Admirals Nelson in Trafalgar. Photographie Braun	II	298
Sonnenaufgang im Winter. Photographie Braun	II	299
Landschaft. Photographie Braun	II	301
Tuxen		
Susanna im Bade. Aus Sigurd Müllers Nyere Dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stockholms Verlag 1884	III	245
v. Uhde		
Porträt. Radirung in Nord und Süd. Juni 1893	III	634
Lasset die Kindlein zu mir kommen. Leipzig, Museum. Photographie Hanfstängl	III	635
Komm Herr Jesu, sei unser Gast. Berlin, Nationalgalerie. Heliogravüre im Verlag von Rud. Schuster, Berlin	III	636
Abendmahl. Photographie Hanfstängl	III	637
Bergpredigt. Photographie Hanfstangl	III	639
Heilige Nacht. Dresden, Galerie. Photographie Hanfstängl	III	641
Vautier		
Porträt. Kunst für Alle IV 209	II	219
Tanzpause. Stich von Bunkner	II	220
Der Taschenspieler. Photogravüre von Hanfstängl	II	221
Der Brautwerber. Desgleichen	II	222
Verhör beim Schullehrer. Radirung von J. L. Raab	II	223
Bauer und Makler. Stich von Joh. Burger, Karlsruher Kunstverein 1872	II	224
Veit		
Porträt. Zeichnung von C. L'Allemand 1839, Frankfurt, Vogel	I	191
Einführung der Künste durch das Christenthum in Deutschland, Fresko im Stadel'schen Institut in Frankfurt, Stich von Ed. Schäffer, Frankfurter Kunstverein 1839	I	199
Verhas		
Revue des écoles, Brüssel, Musée moderne, L'Art contemporain, Paris, Atelier de Reproductions Artistiques	III	161

	Band	Seite
Vermehren		
Bauernhof. Photographie Vilh. Tillge, Kopenhagen	III	216
Schafhirt auf der Haide. Aus Sigurd Müllers Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen, Stockholms Verlag 1884	III	217
In der Bauernstube. Kopenhagen, Nationalgalerie, Photographie Tillge	III	218
Krankenbesuch. Kopenhagen, Nationalgalerie, Photographie Tillge	III	219
Vigée-Lebrun		
Ihr Porträt mit ihrem Töchterchen. Radirung von Dawson, Portfolio 1891 p. 86	I	130
Villegas		
Der Tod des Stierkämpfers. Harpers Magazine 1890	III	69
Vinea		
Treibhauspflanzen. Stich von F. Forberg	III	85
Al. Vollon		
Scène de Carnaval. Radirung des Künstlers in L'Art 1890 I 188 .	II	473
Ant. Vollon		
Porträt. Nach der Zeichnung von Alexis Vollon, L'Art 1887 I 214	II	472
Vonnoh		
Mohnfeld. Heliogravüre in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1893	III	399
Waldmüller		
Der erste Schritt. Stich von C. H. Rahl 1831	II	179
Walker		
Marlow Ferry. Radirung von R. Macbeth	III	120
The old Gate. Radirung von Herkomer	III	121
A Flood in the Tens. Radirung von R. Macbeth	III	122
Badende Knaben. Zeichnung von R. Macbeth, Holzschnitt von Hooper, L'Art 1876 II 132	III	123
The Harbour of Refuge. Radirung von R. Macbeth	III	125
Walton		
Porträt. In Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1891 I 20	III	563
Wappers		
Porträt. Aus Henri und Paul Hymans, Bruxelles à travers les âges, Bruxelles Bruylant 1884 ff	I	384
Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576. Aus demselben Werke	I	385
Scene aus der belgischen Revolution 1830. Brüssel, Musée moderne, Photographie	I	387
Watteau		
Porträt. Radirung von Boucher	I	70
La vraie gaieté. Aus dem Jahrbuch für preussische Kunstsammlungen, Berlin 1883	I	71
Das Bauernhaus. Desgleichen	I	93
Röthelzeichnung des Britischen Museums. Aus G. Dargenty, Watteau, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris Librairie de L'Art 1889	I	94
Watts		
Porträt. Zeichnung von Richard, L'Art 1882 II 9	III	511
Porträt von Leighton. Magazine of Ar 1888 p 236	III	94
Porträt von Rossetti. Photographie der Autotype Company . . .	III	469
Porträt von Burne Jones. Desgleichen	III	486
Lady Lindsay. Radirung von Monziès, L'Art 1877 III 1	III	512
Fata Morgana. Art Journal 1887 p. 170	III	513

Digitized by Google

	Band	Seite
Watts		
Orpheus und Eurydice. Radirung von John Watkins, L'Art 1879 III 178	III	514
Artemis und Endymion. Holzschnitt, Gazette des Beaux Arts 1889 II 226	III	515
Der Tod und das Leben. Photographie der Autotype Company	III	516
Die Liebe und der Tod. Photographie der Autotype Company	III	517
Die Hoffnung. Photographie der Autotype Company	III	519
Wauters		
Der Irrsinn des Hugo van der Goes. Brüssel, Musée moderne, Heliogravüre im Magazine of Art October 1887	III	171
General Goffinet. Holzschnitt von C. Carter ebenda p. 17	III	172
Webster		
Die Schulstube. Photographie in Lord Ronald Gower, Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, Leipzig Schultze 1884 ff.	II	93
Weeks		
Die letzte Reise. Heliogravüre Hanfstängl in »Die Malerei auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888«, Text von Pietsch	III	377
Wenezianow		
Die Tenne. Photographie	III	331
Wentzel		
Le Repas. Radirung des Künstlers in der Gazette des Beaux Arts 1890 II 138	III	307
Werenskiold		
Norwegische Bäuerin. Heliogravüre Dujardin, Gazette des Beaux Arts 1885 II 478	III	316
Portrat von Björnson. Scribners Magazine, Dezember 1892	III	317
Illustration zu Asbjörnsens Erzahlungen. Kopenhagen, Gyldendalsk 1886	III	318
Illustration zu demselben Werke	III	319
Werestschagin		
Porträt. Radirung von Rohr, in Nord und Süd. Juni 1883	III	347
Schädelpyramide. In Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1890	III	348
Der Emir von Samarkand besichtigt die Trophäen. In Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890 II	III	349
West		
Tod des Generals Wolfe 1759. Stich von Falckeisen, Paris 1771	II	67
Whistler		
Porträt. Art Journal 1887 p. 97	III	523
Lady Archibald Campbell. Ebendaher	III	523
Dame in Weiss. Holzschnitt von T. Cole, Scribners Magazine 1881	III	526
Miss Alexander. Aus dem Whistlerwerk, Paris Boussod-Valadon 1892	III	527
Carlyle. Aus dem Whistlerwerk	III	528
La Femme blanche. L'Art 1886	III	529
Porträt seiner Mutter. Musée Luxemboarg, Photographie	III	531
Sarasate. L'Art 1886 I 135	III	532
Porträt der Lady Meux. Aus »Le Salon de 1892«, Cent planches en Photogravure, Paris Boussod-Valadon 1892 p 89	III	533
Harmonie in Weiss. Aus dem Whistlerwerk.	III	534
Harmonie Schwarz und Grau. Art Journal 1887	III	535
Feuerwerk. Aus dem Whistlerwerk, Paris, Boussod-Valadon 1892	III	536
Marine. Desgleichen	III	537

	Band	Seite
Wiertz		
Porträt. Brüssel, Musée Wiertz, Photographie	II	203
Der Kampf um den Leichnam des Patroklos. Aus Henri et Paul Hymans, Bruxelles à travers les âges, Bruxelles Bruylant 1884 ff.	II	202
Eine Scene in der Hölle. Musée Wiertz, Photographie	II	204
Die Romanleserin. Desgleichen	II	205
Die Waisen. American Art Review 1880	II	207
Wilkie		
Das Blindekuhspiel. Stich von Abr. Raimbach	II	81
Die Pfändung. Stich von Andreas Fleischmann, Nürnberg, Albrecht Dürer-Verein 1846	II	82
Die Testamentseröffnung. Stich von John Burnet 1825	II	83
Der Hase an der Mauer. Stich von John Burnet 1821	II	84
Willette		
L'age d'or. Aus Arsène Alexandre, L'Art du rire, Paris 1892	III	53
Zahrtmann		
Tod der Königin Sophie Amalie. Heliogravüre im Verlag von Winkel und Magnussen, Kopenhagen	III	234
Eleonore Christine im Gefangniss. Heliogravüre aus demselben Verlag	III	235
Eleonore Christine im Mariebokloster. Desgleichen	III	236
Eleonore Christine. Desgleichen	III	237
Zorn		
Porträt. Nach der Originalradirung des Künstlers	III	299
Porträt seiner Mutter und Schwester Aus Nordensvan, Svensk Konst i 19. Arhundradet, Stockholm, Bonnier 1892	III	300
Wellenschlag. Aus demselben Werke	III	301
Omnibus. Aus »Le Salon de 1892«. Photogravures Goupil, Paris, Boussod-Valadon	III	303
Zügel		
Zur Herbstzeit. Photographie	III	441

Künstlerverzeichniss.*)

	Band	Seite
Abbey, Edwin, geb. in Philadelphia 1852	III	394
Abilgaard, Nicolai Abraham, geb in Kopenhagen 11. September 1742, gest. in Rigdom 27. November 1848	III	200
Achard, Jean Alexis, geb. in Voreppe (Isère) 18. Juni 1807	II	384
Achenbach, Andreas, geb. 29. September 1815 in Kassel, lebt in Düsseldorf	II	267
Achenbach, Oswald, geb. 2. Februar 1827 in Düsseldorf, lebt daselbst	II	276
Adam, Albrecht, geb. 16. April 1786 in Nördlingen, gest. 28. August 1862 in München	II	117
Adam, Donavan, lebt in Stirling bei Edinburg	III	550
Adam, Franz, geb. 4. Mai 1815 in Mailand, gest. 30. September 1886 in München	II	120
Adamo, Max, geb. 1837 in München	I	441
Agache, Alfred, geb in Lille 29. August 1843	III	593
Aggházi, Julius, geb. in Dombovár, Ungarn, 20. Marz 1850	II	242
Agneesens, Edouard, geb. in Brüssel 24. August 1842	III	173
Aiwasowski, Jwan Konstantinowitsch, geb. 7. Juli 1817 zu Feodosia in der Krim	III	354
Aligny, Theodore d', geb. in Chaumes 6. Februar 1798, gest. in Lyon 1871	II	284
Allan, David, geb. in Alloa bei Edinburg 13. Februar 1744, gest. daselbst 6. August 1796	III	543
Allan, William, geb. in Edinburg 1782, gest. daselbst 23. Februar 1850	III	543
Allston, Washington, geb. in South Carolina 5. November 1779, gest. in Cambridgeport bei Boston 8. Juli 1843	III	369
Alma Tadema, Laurens, geb. 8. Januar 1836 zu Dronryp in Friesland, lebt in London	III	102
Aman-Jean, Edmond, lebt in Paris	III	593
Amerigo, Francisco, lebt in Valencia	III	68
Ameseling, Friedr., geb. in Wien 14. April 1803, gest. daselbst 15 Januar 1887	II	177
Anastasi, Auguste, geb. 15. November 1820 in Paris	II	384
Ancher, Anna, geb. in Skagen 18. August 1859	III	251
Ancher, Michael, geb. in Bornholm 9. Juni 1849	III	252
Andersson, Nils, geb. in Östergötland 1817, gest. 1865 in Vaxholm	III	268
Andreotti, Federigo, geb. in Florenz 1847, lebt daselbst	III	84
Andrieux, Clément-Auguste, geb. in Paris 1829, gest. 1880	II	59
Angeli, Heinrich von, geb 8. Juli 1840 in Oedenburg in Ungarn	III	426
Angrand, Charles, geb. im April 1854 in Criquetote au Camp.	III	43
Ankarcrona, Gustav, geb. 1866 in Jönköping, lebt in München	III	442
Anschütz, Hermann, geb. 12. October 1802 zu Koblenz, gest. 30. August 1880 in München	I	219

*) Ein brauchbares Künstlerlexikon des 19. Jahrhunderts fehlt noch. Für zahlreiche Mittheilungen ist der Verfasser den Herren Emil Hannover in Kopenhagen, André Michel in Paris, Martinus Nyhoff im Haag und Max Rooses in Antwerpen zu Dank verpflichtet. Die Herren, deren Geburtsdaten noch nicht angegeben werden konnten, sind um gef. Einsendung der Notizen gebeten.

	Band	Seite
Ansdell, Richard, geb. 1815 in Liverpool, gest. 15. April 1885 in Farnborough, Hampshire	II	317
Antigna, Alexandre, geb. 1818 in Orleans, gest. 27. Februar 1878 in Paris	II	196
Apol, Lodewijk Frederik Hendrik, geb. 1850 im Haag	III	196
Arbo, Peter Nicolai, geb. 18. Juni 1831 zu Gulskroon (Norwegen), gest. 11. October 1892 in Christiania	III	305
Arborelius, Olof, geb. 4. November 1842 zu Orsa in Dalekarlien	III	292
Armitage, Edward, geb. 20. Mai 1817 in London	II	481
Armstrong, Thomas, geb. in Manchester, lebt in London	III	106
Arsenius, Georg, geb. 1855 in Stockholm	III	294
Artan, Louis, geb. im Haag 21. April 1837	III	162
Artz, Adolf, geb. im Haag 1837	III	191
Assche, Henri van, geb. in Brüssel 30. August 1772, gest. daselbst 10. April 1841	III	170
Asselbergs, Alphonse, geb. in Brüssel 19. Juni 1839	III	168
Aster, Martin von	III	442
Aublet, Albert, geb. in Paris 18. Januar 1851 I 374	III	37
Aumonier, M. J., lebt in London	III	147
Baade, Knut, geb. 28. März 1808 auf Skiöld in Südnorwegen, gest. 24. November 1879 in München	II	274
Bache, Otto, geb. 21. August 1839 zu Roeskilde	III	231
Backer, Harriet, geb. in Holmestrand 21. Januar 1845	III	320
Baditz, Otto von, geb. in Tót-Keresztúr, Ungarn, 19. März 1849	II	242
Baer, Fritz, geb. in München 18 August 1850	III	442
Baertsoen, Albert, geb. 1865 in Gent	III	170
Baisch, Hermann, geb. 12. Juli 1846 in Dresden, lebt in Karlsruhe	III	428
Bakalewitsch, Stephan, geb. 1857, lebt in Rom	III	365
Bakhuyzen, J. v. d. Sande, geb. 18. Juni 1835 im Haag	III	197
Bakker-Korff, Hugo, geb. 31. August im Haag, gest. 28 Januar 1882 in Leyden	III	177
Barau, Emile, geb. 11. März 1851	III	45
Baron, Henri, geb. Juni 1816 in Besançon	I	333
Baron, Théodore, geb. 1840 in Brüssel	III	166
Barry, James, geb. 11. October 1741 in Cork, gest. 22. Februar 1806 in London	II	62
Bartels, Hans von, geb. in Hamburg 25 Dezember 1856	III	442
Baskirtscheff, Marie, geboren in Petersburg 1860, gestorben in Paris 31. Oktober 1884	III	22
Bassin, Peter, geb. 1793, gest. 1877	III	336
Bastert Nicolaas, geb. 7. Januar 1854 in Maarssen bei Utrecht, lebt in Amsterdam	III	196
Bastien-Lepage, Jules, geb. 1. November 1848 in Damvillers (Dep. Meuse), gest. 10. Dezember 1884 in Paris	III	8
Baudouin, Pierre Antoine 1723—1769	I	74
Baudry, Paul, geb. in La Roche sur Yon 7. November 1828, gest. in Paris 17. Januar 1886	I	364
Baugniet, Charles, geb. in Brüssel 1814	III	160
Baum, Paul, geb in Meissen 22. September 1859	III	430
Becker, Benno, geb. in Memel 3. April 1860	III	442
Becker, Carl, geb. in Berlin 18. Dezember 1820	I	452
Becker, Georges, geb. 1845 in Paris	I	373
Becker, Jakob, geb. in Dittelsheim bei Worms 15. März 1810, gest. in Frankfurt a. M. 22. Dez. 1872	II	173
Becker-Gundahl, Carl, geb in Ballweiler, Pfalz, 4. April 1856	III	442
Beechey, William, geb. in Burford (Oxfordshire) 12. Dezember 1753, gest. in Hampstead 28. Januar 1839	II	67

	Band	Seite
Beers, Jean van, geb. in Lierre (Belgien) 27. März 1852	III	171
Beest, Albert van, geb. 11. Juni 1820 in Rotterdam, gest. 8. October 1860 im St. Lucas-Hospital in Newyork	III	373
Beggrow, Alexander, geb. 1841	III	365
Behrens, Peter, geb. 14. April 1868 in Hamburg	III	442
Bellangé, Hippolyte, geb. 10. Januar 1800 in Paris, gest. 10. April 1866 in Rouen	II	102
Bellel, Jean Joseph, geb. 28. Januar 1866 in Paris	II	284
Bellermann, Ferdinand, geb. 14. März 1814 in Erfurt, gest. in Berlin 11. August 1889	II	276
Beloto, Bernardo, geb. in Venedig 30. Januar 1720, gest. in Warschau 17. October 1780	I	98
Bellows, Albert, geb. in Milford (Mass.) 1830, gest. 1883	III	373
Benczur, Julius, geb. 1844 zu Nyiregyhaza in Ungarn, lebt in Pesth	I	441
Bendemann, Eduard, geb. in Berlin 3. Dezember 1811, gest. 27. Dezember 1889 in Dusseldorf	I	232
Bendz, Wilhelm Ferdinand, geb. in Odense 20. März 1804, gest. in Vicenza 14. November 1832	III	209
Benjamin-Constant, geb. in Paris 10. Juni 1845	I	375
Benlliure y Gyl, José, geb. 1855 in Valencia, lebt seit 1878 in Rom	III	67
Benois, Albert, geb. 1852, lebt in Petersburg	III	355
Benouville, Achille, geb. 15. Juli 1815 in Paris, gestorben daselbst 8. Februar 1891	II	284
Benouville, François Léon, geb. in Paris 30. März 1821, gest. das. 16. Februar 1859	I	340
Béraud, Jean, geb. in St. Petersburg 31. Dezember 1849, Schüler von Bonnat	III	37
Berg, Gunnar, lebt in Svolvar, Lofoten, Norwegen	III	320
Berge, Charles de la, geb. in Paris 17. Mai 1807, gest. daselbst 25. Juni 1842	II	290
Bergh, Edvard, geb. in Stockholm 29. März 1828, gest. 23. September 1880 daselbst	III	281
Bergh, Richard, geb. in Stockholm 1858, Schüler von Laurens in Paris 1881	III	300
Bergslien, Knut, geb. in Norwegen 15. Mai 1827	III	305
Berkemeier, Ludolph, geb. 20. August 1864 in Holland	III	430
Bertin, Edouard, geb. 7. October 1797 in Paris, gest. 14. September 1871 daselbst	II	284
Bertin, Victor, geb. in Paris 20. März 1775, gest. das. 11. Juni 1842	II	282
Besnard, Paul Albert, geb. in Paris 2. Juni 1849	III	588
Biard, François, geb. 8. October 1798 in Lyon, gest. Juni 1882 in Les Plâtreries bei Fontainebleau	II	184
Bida, Alexandre, geb. 1823 in Toulouse	II	55
Bidault, Xavier, geb. in Carpentras 30. Juni 1745, gest. in Lyon 16. November 1813	II	280
Bièfve, Edouard de, geb. in Brüssel 4. Dezember 1809, gest. daselbst 12. Februar 1882	I	329
Bierstadt, Albert, geb. 1830 zu Solingen, lebt in Irvington am Hudson	III	372
Bihari, Alexander, lebt in Budapest	II	242
Billotte, René, geb. 24. Juni 1816	III	46
Bindesböll, Theodor, geb. 21. Juli 1846	III	259
Binet, Victor, geb. 17. März 1849 in Rouen	III	46
Birger, Hugo, geb. 1851, gest. in Stockholm 1887	III	287
Bisbing, H. S., geb. in Philadelphia 31. Januar 1854, lebt in Paris	III	401
Bisschop, Christoph, geb. zu Leeuwarden in Friesland 1828, lebt im Haag	III	189
Bissen, Rudolf, geb. in Kopenhagen 2. April 1846	III	231

	Band	Seite
Björck, Oscar, geb. 1860 in Stockholm, 1883 in München, Rom und Venedig, lebt in Stockholm	III	297
Blaas, Eugen, geb. 24. Juli 1843 in Albano bei Rom, lebt in Venedig	III	391
Blake, William, geb. in London 28. Nov. 1757, gest. 13. Juli 1827	III	462
Blanche, Jacque Emile, geb. in Paris 31. Januar 1861	III	48
Blau, Tina, geb. 15. November 1847 in Wien, lebt in München	III	442
Blechen, Karl, geb. 29. Juli 1798 in Kottbus, gest. 23. Juli 1840 in Berlin	II	258
Bles, David, geb. 19. September 1821 im Haag	III	177
Bloch, Karl, geb. 23. Mai 1834 in Kopenhagen, gest. 22. Febr. 1890 daselbst	III	229
Block, Eugenius de, geb. 14. Mai 1812 zu Grammont in Ostflandern	II	200
Block, Josef, geb. in Bernstadt in Schlesien 27. November 1863	III	442
Blommér, Nils Johan, geb. in Blommeröd 1816, gest. 1858	III	265
Blommers, Bernardus Johannus, geb. im Haag 30. Januar 1845	III	196
Bodom, Erik, geb. in Wisby 28. Sept. 1829, gest. in Düsseldorf 1873	II	275
Böcklin, Arnold, geb. 16. October 1827 in Basel, lebt in Florenz	III	603
Bohm, Paul, geb. in Grosswardein 28. Dezember 1839	II	242
Bogoliubow, Alexei, geb. 1824, Schüler Calames und Achenbachs	III	354
Boilly, Leopold, geb. in Bassée 5. Juli 1761, gest. 1845 in Paris	II	12
Bokelmann, Ludwig, geb. 4. Febr. 1844 zu St. Jürgen bei Bremen, lebt in Berlin	II	234
Boklund, Johann Kristofer, geb. 15. Juli 1817 zu Kulla-Gummarstorp in Südschweden, gest. 10. Dezember 1880 in Stockholm	III	270
Boldini, Giovanni, geb. in Ferrara 1844, lebt in Paris	III	48
Bonheur, Rosa, geb. 22. October 1822 in Bordeaux	II	389
Bonington, Richard Parkes, geb. in Arnold bei Nottingham 25. Oct. 1801, gest. in London 23. September 1828.	II	318
Bonnat, Léon, geb. 20. Juni 1833 in Bayonne in Südfrankreich	II	468
Bonvin, François, geb. 23. Sept. 1817 in Vaugirard, gest. 18. Dez. 1887 in Paris	II	472
Borchardt, Hans, geb. in Berlin 11. April 1865	III	442
Borg, Axel, geb. 1847 in Ystad	III	296
Borowikowsky, Wladimir, geb. 1758 in Mirgorod, Schüler von Lampi und Lewitzky, gest. 1826.	III	329
Bosboom, Johannes, geb. 18. Febr. 1817 im Haag, gest. 14. Sept. 1891 daselbst	III	177
Bosio, Jean François, 1767—1832, Schüler von David	II	45
Boucher, François, geb. in Paris 29. September 1703, gest. daselbst 30. Mai 1770	I	73
Boudin, Eugène Louis, geb. in Honfleur 1825, lebt in Paris	III	45
Boughton, George, geb. im Dezember 1834 bei Norwich	III	127
Bouguereau, William Adolphe, geb. in La Rochelle 30. November 1825	I	360
Boulanger, Gustave, geb. in Paris 25. April 1824, gest. daselbst 21. September 1888	I	451
Boulenger, Hippolyte, geb. 1838 in Tournay, gest. 4. Juli 1874 in Brüssel	III	164
Bouvier, Arthur, geb. 1837 in Brüssel	III	170
Bracht, Eugen, geb. 3. Juni 1842 zu Morges am Genfer See, lebt in Berlin	II	276
Braekeleer, Ferdinand de, geb. 19. Februar 1792 in Antwerpen, gest. daselbst 16. Mai 1883	II	181
Braekeleer, Henri de, geb. 1830 in Antwerpen, gest. 21. Juli 1888 daselbst	III	156
Brandelius, Gustaf, geb. 22. October 1833 zu Fredsberg (Westgotland) gest. in Skövde 1884	III	294
Brandt, Josef, geb. 11. Februar 1841 zu Szczebrzeszyn in Polen, lebt in München	II	121

	Band	Seite
Brascassat, Jacques Raymond, geb. in Bordeaux 30. August 1805, gest. in Paris 28. Februar 1867	II	386
Breda, Karl Fredrik von, um 1800 in Stockholm thätig	III	264
Bree, Matthys Ignatius van, geb. in Antwerpen 22. Februar 1773, gest. daselbst 19. Dezember 1839	I	384
Breitner, George Hendrik, geb. in Rotterdam 12. September 1857, lebt in Amsterdam	III	197
Breton, Emile, geb. 1831 zu Courrières	II	384
Breton, Jules, geb. 1. Mai 1827 zu Courrières (Pas de Calais)	II	237
Brett, John, lebt in London	III	145
Bricher, A. T., geb. in Portsmouth NH. 1837	III	374
Bridgman, Frederick, Arthur, geb. November 1847 zu Tuskegee im Staate Alabama, lebt in Paris	III	376
Brillouin, Louis Georges, geb. in Saint-Jean-d'Angely 22. April 1817	I	463
Brion, Gustave, geb. in Rothau (Vogesen) 24. October 1824, gest. in Paris 4. November 1877	II	236
Bristol, John Bunyan, geb. in Newyork 14. März 1824	III	372
Bronnikow, Theodor, geb. 1827, lebt in Rom	III	365
Brown, Ford Madox, geb. 1821 in Calais, gest. in London 6. October 1893	II	498
Brown, George Loring, geb. 2. Febr. 1814 zu Boston (Mass.), gest. 25. Juni 1889 in Malden bei Boston	III	373
Brown, J. Appleton, geb. in Newburyport (Mass.) 1844	III	399
Brown, J. G., geb in England, malt in Newyork	III	402
Brown, John Lewis, geb. 16. Aug. 1829 in Bordeaux, gest. 14. Nov. 1890 in Paris	III	50
Brown, Thomas Austen, lebt in Edinburg	III	564
Brozik, Vaclav, geb. 1852 in Tremoschna bei Pilsen, lebt in Paris	I	452
Brülow, Karl, geb. 12. Dezember 1799, gest. in Rom 11. Juni 1852	III	334
Bruni, Fedelio, geb. in Moskau 1800, gest. 1875	III	337
Brütt, Ferdinand, geb. 13. Juli 1849 in Hamburg, lebt in Düsseldorf	II	234
Bürkel, Heinrich, geb. in Pirmasens 29. Mai 1802, gest. in München 10. Juni 1869	II	151
Burne-Jones, Edward, geb. in Birmingham 28 August 1833	III	487
Busch, Wilhelm, geb. 15. April 1832 in Wiedensahl (Provinz Hannover), lebt daselbst	II	38
Butin, Ulysse, geb. in St-Quentin 15. Mai 1838, gest. 9. Dec. 1883 in Paris	III	38
Buttersack, Bernhard, geb. 16. März 1858 in Liebenzell (Württemberg)	III	442
Cabanel, Alexandre, geb. in Montpellier 28. September 1823, gest. 22. Januar 1889 in Paris	I	358
Cabat, Louis, geb. 24. Dezember 1812 in Paris, gest. daselbst 13. März 1893	II	291
Calame, Alexandre, geb. in Vevey 28. Mai 1810, gest. in Mentone 17. März 1864	II	272
Caldecott, Randolph, geb. in Chester 22. März 1846, gest. in Florida (Amerika) 12. Februar 1886	III	110
Calderon, Philip Hermogenes, geb. 1833 zu Poitiers	III	129
Calosci, Arturo, geb. 1854 in Montevarchi (Toskana), lebt in Florenz	III	84
Cameron, D. Y., lebt in Glasgow	III	564
Cameron, Hugh, geb. in Edinburgh 1835	III	550
Camphausen, Wilhelm, geb. in Düsseldorf 8. Februar 1818, gest. 16. Juni 1885 daselbst	II	121
Campriani, Alceste, geb. in Terni 1848, lebt in Neapel	III	81
Canale, Antonio, geb. 18. October 1697 in Venedig, gest. daselbst 20. April 1768	I	98
Canon, Hans (Johann Straschiripka), geb. in Wien 13. März 1829, gest. daselbst 12. September 1885	III	426

Digitized by Google

	Band	Seite
Cappelen, August, geb. in Norwegen 1. Mai 1827	II	275
Caran d'Ache (E. Poiré), geb. in St. Petersburg	III	51
Carbonero, José Moreno, geb. in Malaga 1860	III	66
Carjat, Etienne, geb. in Pareins (Ain) 1. April 1828	II	59
Carolus-Duran, Auguste-Emile, geb. in Lille 4. Juli 1837	II	467
Carriera, Rosalba, geb. in Venedig 7. October 1675, gest. daselbst 15. April 1757	I	72
Carrière, Eugène, geb. 21. Januar 1849 in Gournay sur Marne (Seine et Oise), lebt in Paris	III	587
Carstens, Asmus Jacob, geb. 10. Mai 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig, gest. in Rom 26. Mai 1798	I	118
Casado del Alisal, geb. 1832 in Valencia, gest. 10. October 1886 in Madrid	III	66
Casanova, François, geb. 1727 in London, gest. 8. Juli 1802 zu Brühl bei Wien	I	99
Casanova y Estorach, Antonius, geb. 9. August 1847 in Tortosa	III	67
Casilear, John W., geb. in Newyork, studirte in Europa 1840, eröffnete in Newyork ein Atelier 1874	III	373
Cazin, Jean-Charles, geb. in Samer, Dep. Pas-de-Calais 1841	III	583
Cazin, Mme. M., Gemahlin des Vorigen	III	587
Cederström, Gustav Olaf, Frhr. v., geb. 12. April 1845 in Stockholm	III	277
Cederström, Thure, Frhr. v., geb. 25. Juni 1843 auf dem Gute Aryd in Smaland, lebt in München seit 1877	II	234
Chabry, Léonce, geb. in Bordeaux 1832	II	385
Chalmers, G. Paul, geb. in Montrose 1836, gest. 1878	III	551
Cham, (Amédée de Noé) geb. in Paris 26. Januar 1818, gest. daselbst 6. September 1879	II	57
Chaplin, Charles, geb. 8. Juni 1825 zu Les Andelys (Eure), gest. 30. Januar 1891 in Paris	II	466
Chardin, Jean-Siméon, geb. in Paris 2. November 1699, gest. daselbst 6. Dezember 1779	I	81
Charlamow, Alexeï, geb. 1842, lebt seit 1869 in Paris	III	365
Charlet, Nicolas-Toussaint, geb. in Paris 20. Dezember 1792 gest. daselbst 30. October 1845	II	104
Chase, Harry, geb. 1810, gest. 1879	III	373
Chase, William Merrit, geb. 1849 zu Franklin Township (Indiana)	III	404
Chassériau, Théodore, geb. in Sainte-Barbe de Samana (Mexiko) 20. September 1819, gest. in Paris 8. October 1856	I	338
Chavet, Victor Joseph, geb. in Pourcieux (Rhône) 21. Juli 1822	I	463
Checa, Ulpiano, geb. 3. April 1860 in Colmar de Oreja (Provinz Madrid), lebt in Paris	III	68
Chenavard, Paul, geb. in Lyon 9. Dezember 1808	I	338
Chéret, Jules, geb. in Paris 31. Mai 1836	III	51
Chierici, Gaetano, geb. 1838 zu Reggio	III	86
Chintreuil, Antoine, geb. in Point-de-Vaux 1814, gest. daselbst 1873	II	381
Chirico, Giacomo di, geb. in Venosa 1845, lebt in Neapel	III	81
Chodowiecki, Daniel, geb. in Danzig 16. October 1726, gest. in Berlin 7. Februar 1801	I	88
Christensen, Gotfred, geb. 23. Juli 1845 in Kopenhagen	III	255
Church, Frederick E., geb. 14. März 1826 zu Hartford (Connecticut)	III	372
Ciardi, Guglielmo, lebt in Venedig	III	89
Claus, Emile, geb. 1849 in Vyve St. Eloi (West-Fland.), lebt in Brüssel	III	174
Clays, Paul Jean, geb. 1819 zu Brügge	III	169
Clennell, Luke, geb. in Ulgham bei Morpeth, 8. April 1781, gest. in Newcastle on Tyne 9. Februar 1840	II	306
Coene, Henri, geb. 1798 zu Neder-Brakel in Belgien, gest. 1866 in Brüssel	II	181

	Band	Seite
Cogniet, Léon, geb. 29. August 1794 in Paris, gest. daselbst 20. November 1880	I	340
Coignet, Jules, geb. in Paris 2. Dezember 1798, gest. daselbst 1. April 1860	II	283
Cole, Thomas, geb. in England 1801, gest. 1848	III	371
Cole, Vicat, geb. 1833 zu Portsmouth, gest. 6. April 1893 in London	III	141
Collaert, Marie, geb. in Brüssel 9. Dezember 1842	III	169
Collins, William, geb. in London 18. September 1788, gest. daselbst 17. Februar 1847	II	88
Collinson, James, geb. in Mansfield (Nottinghamshire) 1825, gest. in London 24. Januar 1884	II	486
Comte, Charles, geb. in Lyon 23. April 1826	I	452
Constable, John, geb. in East Bergholt (Suffolk) 11. Juni 1776, gest. 1. April 1837 in Hampstead	II	307
Constant, Benjamin, geb. 18. Juni 1845 in Paris	I	371
Conti, Tito, geb. 1847 in Florenz	III	84
Coosemans, Joseph-Théodore, geb. 1828 in Brüssel, lebt daselbst	III	168
Copley, John Singleton, geb. in Boston (Amerika) 3. Juli 1737, gest. in London 9. Dezember 1815	II	70
Corbett, M. R., lebt in London	III	146
Corinth, Louis, geb. in Tapiau, Ostpreussen, 21. Juli 1858	III	442
Cormon, Fernand, geb. in Paris 24. Dezember 1845	I	373
Cornelius, Peter, geb. in Düsseldorf 23. September 1783, gest. in Berlin 6. März 1867	I	210
Corot, Camille, geb. in Paris 20. Juli 1796, gest. daselbst 23. Feb. 1875	II	348
Cortese, Federigo, geb. in Neapel Dezember 1829	III	81
Cotman, John Sell, geb. in Norwich 16. Mai 1782, gest. in London 28. Juli 1842	II	304
Courbet, Gustave, geb. in Ornans (Franche Comté), 10. Juni 1819, gest. 31. Dezember 1877 in La Tour de Peilz bei Vevey	II	430
Courtens, Franz, geb. in Termonde 21. Februar 1853	III	174
Couture, Thomas, geb. in Senlis, 21. Dezember 1815, gest. 30. März 1879 auf seinem Schlosse Villiers le Bel	I	351
Coventry, R. M. G., lebt in Glasgow	III	564
Cox, David, geb. in Birmingham 29. April 1783, gest. in Harbourne 7. Juni 1859	II	314
Cox, Kenyon, lebt in New-York	III	403
Cozens, John Robert, geb. 1752 gest. 1799	II	306
Crane, Walter, geb. 1845 in Liverpool	III	509
Crawford, Edmund Thornton	III	544
Crawhall, Joseph, geb. 1860 in Glasgow	III	564
Creswick, Thomas, geb. in Sheffield, 5. Februar 1811, gest. in Linden Grove (Bayswater) 28. Dezember 1869	II	318
Crome, John, geb. in Norwich 22. Dezember 1768, gest. daselbst 22. April 1821	II	303
Crome, John Bernay, geb. in Norwich 1792, gest. in Great Yarmouth 15. September 1842	II	304
Cropsey, Jasper Francis, geb. in Staten Island, 18. Februar 1823	III	373
Cruikshank, George, geb 27. September 1792 in London, gest. daselbst 1. Februar 1878	II	23
Daffinger, Moritz, geb. 25. Januar 1790 in Wien, gest. 22. August 1849 daselbst	II	177
Dagnan-Bouveret, Pascal Adolphe Jean, geb. 7. Januar in Paris 1852	III	39
Dahl, Hans, geb. 19. Februar 1849 zu Hardanger (Norwegen), lebt in Berlin	II	241
Dahl, Johann Christian Clausen, geb. in Bergen (Norwegen) 24. Februar 1788, gest. in Dresden 14. October 1857	II	261

Digitized by Google

	Band	Seite
Dahlström, Karl Andreas, gest. 1869	III	267
Dalbono, Edoardo, geb. in Neapel 1843	III	80
Dalgas, Carlo, geb. 9. November 1820 in Neapel, gefallen im dänischen Krieg 31. Dezember 1850	III	224
Dalsgaard, Christen, geb. 30. October 1824 zu Krabbesholm bei Skive auf Jütland	III	220
Damoye, P. E., geb. in Paris 20. Februar 1847	III	45
Danhauser, Josef, geb. in Wien 19. August 1805, gest. daselbst 4. Mai 1845	II	178
Dannat, William T., geb. in New-York 1853, Schüler Munkacsys, lebt in Paris	III	380
Dannhauer, Johann Gottfried, geb. 1680 in Sachsen, kam nach Russland 1710, gest. in Petersburg 1733	III	328
Dantan, Edouard, geb. 26. August 1848 in Paris	III	38
Daubigny, Charles François, geb. 15. Februar 1817 in Paris, gest. 20. Februar 1878 daselbst	II	378
Daubigny, Karl, geb. 9. Juni 1846 in Paris, gest. im Mai 1886 in Anvers sur Oise	II	383
Daumier, Honoré, geb. in Marseille 26. Februar 1808, gest. in Valmandois 11. Januar 1879	II	47
Dauphin, E., geb. in Toulon 28. November 1857	III	44
David, Jacques-Louis, geb. in Paris 30. August 1748, gest. in Brüssel 29. Dezember 1825	I	134
Davis, Charles H., lebt in Amesbury, Mass., U. S. Amerika	III	401
Dawson, Henry, geb. in Hull 1811, gest. 1878	II	318
Debucourt, Louis Philibert, geb. in Paris 13. Februar 1755, gest. in Belleville 22. September 1832	II	43
Decaisne, Henri, geb. in Brüssel 27. Januar 1799, gest. in Paris 17. October 1852	I	389
Decamps, Alexandre, geb. 3. März 1803 in Paris, gest. 22. August 1860 in Barbizon	II	132
Defregger, Franz, geb. 30. April 1835 zu Dölsach im Pusterthal, lebt in München	II	224
Degas, Hilaire-Germain Edgard, geb. in Paris 19. Juli 1834	II	631
Deger, Ernst, geb. in Bockenheim bei Hannover 15. April 1809, gest. 27. Januar 1885 in Düsseldorf	I	232
De Jonghe, Gustave, geb. in Courtrai 1828, gest. 1893 in Antwerpen	III	160
Delacroix, Eugène, geb. in Charenton Saint-Maurice 26. April 1798, gest. in Paris 13. August 1863	I	300
Delaroche, Paul, geb. in Paris 17. Juli 1797, gest. daselbst 4. November 1856	I	345
Delaunay, Elie, geb. in Nantes 12. Juni 1828, gest. in Paris 5. August 1891	I	369
Delug, Alois, geb. in Bozen, Tirol 5. Mai 1859	III	442
Demarne, Jean Louis, geb. in Brüssel 1754, gest. in Batignolles bei Paris 1829 I 99	II	385
Denis, Maurice, geb. in Paris 1855	III	593
Déry, Koloman, geb. in Bacs 24. April 1859	II	242
Desbrosses, Jean, geb. in Paris 28. Mai 1835	II	384
Desgoffe, Alexandre, geb. in Paris 2. März 1805, gest. daselbst 31. Juli 1882	II	284
Desgoffe, Blaise, geb. 17. Januar 1830 in Paris	II	471
Detaille, Edouard, geb. 5. October 1848 in Paris	II	114
Dettmann, Ludwig, geb. 25. Juli 1865 in Adelbye bei Hamburg	III	425
Devéria, Achille, geb. 6. Februar 1800 in Paris, gest. daselbst 23. Dezember 1857	I	396
Devéria, Eugène, geb. in Paris 1805, gest. 5. Februar 1865 in Pau	I	344

	Band	Seite
Dewing, Thomas William, geb. in Boston	III	403
De Winne, Lievin, geb. 1821 in Gent, gest. 13. Mai 1880 in Brüssel	III	173
De Wint, Peter, geb. in Stone, Straffordshire 21. Januar 1784, gest. in London 30. Juni 1849	II	317
Diaz, Narciss Virgilio, geb. 20. August 1807 in Bordeaux, gest. 18. November 1876 in Mentone	II	372
Diday, François, geb. in Genf 1812, gest. daselbst 28. November 1877	II	272
Diez, Wilhelm, geb. 17. Januar 1839 in Baireuth, lebt in München	II	540
Dill, Ludwig, geb. in Gernsbach in Baden 2. Februar 1846, lebt in München	III	441
Dillens, Adolf, geb. in Gent 2. Januar 1821, gest. Januar 1877 in Brüssel	II	184
Dircks, Carls Edvard, geb. in Christiania 9. Juni 1855	III	320
Dissen, Andreas Edvard, geb. in Modu 1844	III	320
Docharty, Alex. Br., lebt in Glasgow	III	564
Domingo, Francisco, geb. in Valencia 1842, lebt daselbst	III	73
Doré, Gustave, geb. in Burg im Elsass 6. Januar 1832, gest. in Paris 23. Januar 1883	II	55
Douglas, William Fettes, geb. in Edinburg 1822, gest. daselbst 1891	III	549
Douzette, Louis, geb. 1834 zu Triebsees in Neuvorpommern	II	276
Dow, Thomas Millie, lebt in Glasgow	III	564
Draner, Jules, geb. in Liège November 1833	II	59
Dreber, Heinrich Franz, geb. in Dresden 9. Januar 1822, gest. 3. August 1875 in Anticoli di Campagna bei Rom	III	610
Drolling, Martin, geb. in Oberbergheim im Elsass 1752, gest. in Paris 16. April 1827	II	11
Dubois, Louis, geb. 1830 in Brüssel, gest. daselbst 28. April 1880	III	158
Dubois, Paul, geb. in Nogent sur Seine 8. Juli 1829, lebt in Paris	II	467
Du Chattel, Frederic, geb. 1856 in Leyden, lebt im Haag	III	196
Ducq, Josephus Franciscus, geb. 1762 zu Ledeghem in Westflandern, gest. 1829 in Brügge	I	383
Dürr, Wilhelm, geb. in Freiburg (Breisgau) 1857	III	644
Duez, Ernest, geb. in Paris 8. März 1843	III	39
Dumaurier, George, geb. in Paris 1834	II	27
D'Uncker, Karl, geb. in Stockholm 1828, gest. in Düsseldorf 1866	II	239
Dupré, Jules, geb. 1812 in Nantes, gest. 7. Okt. 1889 in Paris	II	368
Dupré, Julien, geb. in Paris 17. März 1851	III	148
Duran, Carolus, geb. 4. Juli 1837 in Lille	II	467
Durand, Asher Brown, geb. in Jefferson, New-Jersey 21. August, 1791, arbeitete bis 1877	III	374
Duveneck, Frank, geb. in Covington, Ky., 1848, studirte in München 1877	III	404
Duvivier, Jean Bernard, geb. in Brügge 1762, gest. in Paris 1837	I	383
Dyce, William, geb. in Aberdeen 19. September 1809, gest. in London 14. Februar 1864	II	482
Dyckmans, Joseph Laurens, geb. 9. August 1811 in Lierre, gest. 7. Januar 1888 in Antwerpen	I	452
East, Alfred, geb. 15. December 1849 in Kettering	III	146
Eastlake, Sir Charles Lock, geb. in Plymouth 17. November 1793, gest. in Pisa 24. Dezember 1865	II	481
Eaton, Wyatt, geb. in Canada	III	398
Ebner, Ludwig, geb. in Pest 1850, lebt daselbst	II	242
Eckersberg, Christoph Wilhelm, geb. 2. Januar 1783 zu Varnaes in Schleswig, gest. 22. Juli 1853 in Kopenhagen	III	201
Eckersberg, Johann Theodor, geb. in Drammen (Norwegen) 1822, gest. bei Sandviken 13. Juli 1870	III	317
Eckmann, Otto, geb. in Hamburg 19. November 1865	III	442

Digitized by Google

	Band	Seite
Eddelien, Matthias Heinrich Elias, geb. 22. Januar 1803 in Greifswalde, gest. 24. Dezember 1852	III	209
Edelfelt, Albert, geb. in Helsingfors 21. Juli 1853	III	323
Edlinger, Johann, geb. 1741 in Graz, gest. in München 1819	I	92
Edridge, Henry, geb. in Paddington August 1768, gest. in Bushey 23. April 1821	II	306
Eggers, Karl, geb. 1. Oktober 1787 in Neustrelitz, gest. 24. Juli 1863 daselbst	I	198
Egorow, Alexei, geb. 1776, gest. 1851	III	330
Eichfeld, Hermann, geb. 27. Februar 1845 in Karlsruhe	III	442
Ekenaes, Jahn, geb. 28. September 1847 zu Hof in Norwegen, lebt in München	III	306
Ekstrom, Per, geb. in Öland 1844	III	290
Elliot, Charles Loring, geb. in New-York 1812, gest. 1868	III	367
Endogurow, Iwan, geb. 1861	III	365
Engel, Otto H., geb. 27. Dezember 1866 zu Erbach im Odenwald	III	412
Engelsted, Malthe, geb. in Kopenhagen 1. August 1852	III	250
Enhuber, Karl, geb. in Hof 16. Dezember 1811, gest. in München 6. Juli 1867	II	171
Erdtelt, Alois, geb. in Herzogswalde bei Grottkau, Oberschlesien, 5. November 1851	III	442
Erhard, Johann Christoph, geb. 21. Februar 1795 in Nürnberg, gest. 18. Januar 1822 in Rom	II	30
Ericson, Johan, geb. 1848, lebt in Stockholm	III	293
Eschke, Wilhelm Hermann, geb. 6. Mai 1823 in Berlin	II	276
Eskilson, Peter, geb. in Skåne 1820, gest. 1872	II	241
Etty, William, geb. 10. Marz 1787 in York, gest. daselbst 13. November 1849	II	62
Eugen, Prinz von Schweden, geb. 1864, studirte in Paris 1887—89	III	292
Exner, Julius, geb. 30. November 1825 in Kopenhagen.	III	217
Exter, Julius, geb. 20. September 1863 in Ludwigshafen am Rhein		
Fabrés, Antonio, geb. in Barcelona	III	74
Faed, John, geb. in Kirkendbrightshire 1820	III	544
Faed, Thomas, geb. in Burley Mill (Schottland) 1826, lebt in London	III	544
Fagerlin, Ferdinand, geb. 5. Februar 1825 in Stockholm, lebt in Düsseldorf	II	241
Fahlcrantz, Karl Johan, geb. 29. November 1771 zu Stora-Tuna (Dalarne), gest. 1. Januar 1861 in Stockholm	III	265
Fairman, James, geb. 1826 in Glasgow	III	373
Fantin-Latour, Henri, geb. 14. Januar 1836 zu Grenoble	III	47
Fauvelet, Jean Baptiste, geb. in Bordeaux 9. Juni 1819	I	463
Favretto, Giacomo, geb. in Venedig 1849, gest. daselbst 12. Juni 1887	III	82
Fearnley, Thomas, geb. in Frederikshold 27. Dezember 1802, gest. 16. Januar 1842 in München	III	303
Fedders, Julius, geb. 1838	III	355
Fedotow, Paul, geb. 22. Juni 1815 in Moskau, bis 1844 Offizier, gest. im Irrsinn 14. Nov. 1852	III	342
Fehr, Friedrich, geb. 1862 in Werneck in Bayern	III	442
Fendi, Peter, geb. in Wien, 4. September 1796, gest. daselbst 28. August 1842.	II	178
Ferraguiti, Adolfo, lebt in Mailand	III	86
Feszty, Arpád, lebt in Budapest	II	242
Feuerbach, Anselm, geb. in Speier 12. September 1829, gest. in Venedig 4. Januar 1880	I	402
Fielding, Vandyke Copley, geb. in Halifax 1787, gest. in Hove bei Brighton 3. März 1855	II	306
Fildes, Luke, geb. in London October 1844.	III	150

Digitized by Google

	Band	Seite
Filippini, Francesco, geb. in Brescia November 1853	III	89
Firle, Walther, geb. 22. August 1859 in Breslau, lebt in München	III	442
Fisher, William Mark, geb. in Amerika, seit 1877 in London	III	146
Flamm, Albert, geb. in Köln 9. April 1823	II	276
Flandrin, Hippolyte, geb. in Lyon 24. März 1809, gest. in Rom 21. März 1864	I	337
Flandrin, Paul, geb. 8. Mai 1811 in Lyon	II	284
Flavitzky, Constantin, geb. 1830, malte 1863 seine Christenmärtyrer, 1864 die Fürstin Tarakanowa, gest. 1866	III	336
Flers, Camille, geb. 15. Feb. 1802 in Paris, gest. 27. Juni 1868 in Annet	II	291
Flüggen, Gisbert, geb. in Köln 9. Februar 1811, gest. in München 3. September 1860	II	197
Flüggen, Josef, geb. in München 3. April 1842	I	442
Forain, J.-L., lebt in Paris	III	54
Forbes, A. Stanhope, geb. in London 1857	III	151
Forsberg, Nils, geb. 1841 in Riseberga in Skane	III	278
Forssell, Victor, geb. 1846	III	293
Fortuny y Carbo, Mariano, geb. in Reuss bei Barcelona 11. Juni 1838, gest. in Rom 21. October 1874	III	57
Foster, Birket, geb. 4. Februar 1825 zu North Shields (Northumberland)	III	146
Fourmois, Théodore, geb. in Presles 1814, gest. in Brüssel 16. October 1871	III	163
Fragonard, Jean-Honoré, geb. zu Grasse in der Provence 17. April 1732, gest. in Paris 22. August 1806	I	74
Français, François Louis, geb. 17. November 1814 zu Plombières	II	384
Frédéric, Léon, geb. in Brüssel 26. September 1856	III	171
Frew, Alexander, lebt in Glasgow	III	564
Friant, geb. in Dieuze 10. April 1863, lebt in Paris	III	39
Frich, Joachim, geb. in Bergen 24. Juli 1810	III	305
Friese, Richard, geb. 1854 in Gumbinnen, lebt in Berlin	III	425
Frith, William Powell, geb. 1819 zu Studley bei Ripon (Yorkshire)	II	93
Fritjof-Smith, Carl, geb. 1859 in Christiania, lebt in Weimar	III	306
Frölich, Lorenz, geb. in Kopenhagen 25. October 1820	III	260
Fröhlicher, Otto, geb. 1840 in Solothurn, gest. in München 1891	III	408
Fromentin, Eugène, geb. in La Rochelle 24. October 1820, gest. in Paris 27. August 1886	II	135
Fuger, Heinrich, geb. in Heilbronn 8. Dezember 1751, gest. in Wien 5. November 1818	II	177
Führich, Joseph, geb. in Kratzau 9. Februar 1800, gest. in Wien 13. März 1876	I	204
Füssli, Heinrich, geb. in Zürich 7. Februar 1741, gest. in Putney 16. April 1825	II	62
Fuller, George, geb. in Deerfield, Mass. 1822, gest. 1884	III	396
Furse, Charles W., lebt in London	III	157
Gabl, Alois, geb. 1845 zu Wies im Pitzthal in Tirol, gest. 4. März 1893 in München	II	231
Gabriel, Paul Joseph Constantin, geb. in Amsterdam 5. Juli 1828, lebt in Scheveningen	III	197
Gaillard, Ferdinand, geb. 7. Januar 1834 in Paris, gest. daselbst 20. Januar 1887	II	467
Gainsborough, Thomas, geb. in Sudbury Mai 1727, gest. in London 2. August 1788	I	25
Galaktionow, Stephan, geb. 1779, Stecher und Landschaftsmaler, gest. 1854	III	354
Gallait, Louis, geb. in Tournay 10. März 1810, gest. 20. November 1887 in Brüssel	I	389

	Band	Seite
Gandara, Antonio, geb. in Spanien, lebt in Paris	III	593
Gauermann, Friedrich, geb. zu Miesenbach in Niederösterreich 20. September 1807, gest. in Wien 7. Juli 1862	II	180
Gaugengigl, Ignaz Marcel	III	402
Gauld, David, geb. 1866 in Glasgow	III	564
Gavarni (Sulpice Guillaume Chevallier), geb. in Paris 13. Jan. 1804, gest. 24. November 1866	II	49
Gay, Edward, geb. in Irland 1837, studirte seit 1862 unter Schirmer und Lessing, arbeitete seit 1867 in New-York	III	373
Gay, Nikolaus, geb. 1831, malte 1863 das heil. Abendmahl, 1872 »Peter I. und sein Sohn Alexei«, 1875 Puschkin	III	364
Gay, Walter, geb. in Boston 1846, Schüler von Bonnat, lebt in Paris	III	384
Gebauer, Christian David, geb. in Christiansfeldt 15. October 1777, gest. in Kopenhagen 15. September 1831	III	200
Gebhardt, Eduard von, geb. 13. Juni 1838 zu St. Johann (Esthland), lebt in Düsseldorf	III	634
Gedon, Lorenz, geb. in München 24. November 1844, gest. daselbst 27. Dezember 1883	II	536
Gegerfelt, Wilhelm de, geb. in Gothenburg 1844	III	285
Geist, August, geb. 15. Oktober 1835 in Würzburg, gest. 15. Dezember 1868 in München	II	33
Gelli, Eduardo, geb. in Savona 5. September 1852, lebt in Florenz	III	84
Genelli, Bonaventura, geb. in Berlin 27. September 1800, gest. in Weimar 13. November 1868	I	125
Gensler, Günther, geb. in Hamburg 28. Februar 1803, gest. daselbst 28. Mai 1884	II	265
Gensler, Martin, geb. 9. Mai 1811 in Hamburg, gest. daselbst 15. Dezember 1881	II	265
Gentz, Wilhelm, geb. in Neuruppin 9. Dezember 1822, gest. in Berlin 27. September 1890	II	141
Gérard, François, geb. in Rom 4. Mai 1770, gest. in Paris 11. Januar 1837	I	260
Géricault, Théodore, geb. in Rouen 26. September 1791, gest. in Paris 17. Januar 1824	II 386 I	295
Gérôme, Léon, geb. in Vesoul 11. Mai 1824	I	450
Gertner, Johan Vilhelm, geb. in Borgerfolk 10. Mai 1818, gest. 29. März 1871 in Kopenhagen	III	231
Gervex, Henri, geb. in Paris 1852	III	39
Gessner, Salomon, geb. in Zürich 1. April 1730, gest. daselbst 2. März 1787	I	97
Gifford, Sandford Robinson, geb. 1823 in Greenfield bei New-York, gest. 28. August 1880 in New-York	III	373
Gifford, R. Swain, geb. in Naushon, Mass., 23. December 1840	III	400
Gigoux, François Regis, geb. in Lyon 1816, arbeitete von 1844—1870 in Amerika, gest. in Frankreich 1882	III	374
Gigoux, Jean, geb. in Besançon 8. Januar 1806	I	333
Gillot, Claude, geb. 1673 in Langres, gest. in Paris 4. Mai 1722	I	69
Gillray, James, geb. 1757 in Lancashire, gest. 1. Juni 1815 in London	II	20
Girodet-Trioson, Anne Louis, geb. in Montargis 5. Januar 1767, gest. in Paris 9. Dezember 1824	I	260
Girtin, Thomas, geb. in Southwark, 18. Februar 1773, gest. in London 1. November 1802	II	306
Glaize, Auguste, geb. 15. December 1813 in Montpellier, gest. 1893	I	345
Gleichen-Russcarm, Ludwig Freiherr von, geb. 25. Oktober 1836 in Greifenstein ob Bonnland in Bayern, lebt in Weimar	III	429
Gleyre, Charles, geb. in Chevilly (Schweiz), 2. Mai 1807, gest. 5. Mai 1876 in Paris	I	448

	Band	Seite
Goeneutte, Robert, lebt in Paris	III	39
Goethals, Jules, geb. in Brüssel 10. August 1844	III	168
Gola, Emilio, geb. in Mailand 1852	III	89
Goodall, Frederick, geb. 17. Sept. 1822 in London	II	142
Goya, Francisco, geb. 30. März 1746 in Fuendetodos in Aragonien, gest. 15. Mai 1828 in Bordeaux	I	55
Graff, Anton, geb. in Winterthur 18. November 1736, gest 22. Juni 1813 in Dresden	I	91
Graham, Peter, geb. 1836 in Edinburg, lebt in London	III	549
Graham, Tom, geb. in Edinburg, lebt in London	III	550
Grandville, (Jean Ignace Isidor *Gérard*) geb. 15. September 1803, gest. in Nancy 1847	II	601
Granet, François-Marius, geb. in Aix (Bouches du Rhône) 17. Dezember 1775, gest. daselbst 21. November 1849	II	12
Gravesande, Charles de Storm vans, geb. 1841 in Breda	III	196
Gray, Henry Peters, geb. in New-York 23. Juni 1819, gest. 1877	III	370
Greef, Jean de, geb. 1852 in Brüssel	III	169
Greiner, Otto, geb. in Leipzig 1871	III	654
Grégory, Edward John, geb. in Southampton 1850	III	147
Greuze, Jean-Baptiste, geb. 21. August 1725 zu Tournus bei Mâcon, gest. in Paris 21. März 1805	I	76
Grévin, Alfred, geb. in Epineuil 1827, gest. 5. Mai 1892 in Saint-Mandé	II	59
Grimelund, Johannes Martin geb. 15. März 1842	III	306
Gripp, Carlo, (Ch. Tronsens), geb. in Tarbes 1830	II	59
Gronvold, Bernt, geb. in Bergen, lebt in Paris	III	306
Grönvold, Marcus, geb. 5. Juli 1845 in Bergen (Norwegen), lebt in München	III	306
Gronkel, Vital Jean de, geb. 1820 in Lennico, St. Quentin, gest. 1890 in Schaerbeeck-Brüssel	III	173
Grooth, Georg Christoph, geb. 1716, kam nach Petersburg 1741, gest. 1749	III	328
Gros, Antoine-Jean, geb. in Paris 16. März 1771, gest. in Bas-Meudon 25. Juni 1835	I	279
Groux, Charles de, geboren in Comines 1825, gestorben in Brüssel 30. März 1870	III	153
Grützner, Eduard, geb. 26. Mai 1846 zu Grosskarlowitz bei Oppeln, lebt in München	II	233
Guardi, Francesco, geb. in Venedig 1712, gest. daselbst 1793	I	98
Gude, Hans Frederik, geb. 13. März 1825 in Christiania	II	271
Gudin, Theodor, geb. 15. August 1802 in Paris, gest. 10. April 1880 in Boulogne-sur Seine	II	455
Guérin, Pierre, geb. in Paris 13. März 1774, gest. in Rom 16. Juli 1833	I	148
Guffens, Godefried, geb. in Hasselt 1803	I	391
Guillaumet, Gustave, geb. 23. März 1840 in Paris, gest. daselbst 14. März 1887	II	138
Gurlitt, Ludwig, geb. 8. März 1812 in Altona, lebt in Berlin	II	265
Gussow, Karl, geb. 1843 zu Havelberg, lebt in München	II	531
Gutherz, Karl, geb. 1844 in Schöftland (Canton Aargau)	III	375
Guthrie, James, geb. 1850 in Glasgow	III	558
Guys, Constantin, gest. in Paris 1892	II	52
Haanen, Cecil van, geb. 3. November 1844 in Wien, lebt in Venedig	III	391
Haas, Frederick William de, geb. in Rotterdam 1830, kam nach New-York 1854, gest. 1880	III	373
Haas, Joh. Hub. Leonardus de, geb. 1832 zu Hedel, Nordbrabant, lebt in Brüssel	III	196
Habermann, Hugo Frhr. v., geb. in Dillingen 14. Juni 1849	III	436

	Band	Seite
Hackert, Philipp, geb. 15. September 1737 zu Prenzlau in der Uckermarck, gest. in Florenz 28. April 1807	I	97
Hadol, geb. 1835, gest. 1874	II	59
Hagborg, August, geb in Göteborg 1852, lebt seit 1875 in Paris	III	284
Hagen, Theodor, geb. 24. Mai 1842 in Düsseldorf, lebt in Weimar	III	429
Hagn, Ludwig von, geb. 23. November 1820 in München	I	452
Haider, Karl, geb. in München 6. Februar 1846	II	552
Haller v. Hallerstein, Christoph, gest. in Nürnberg 1839	II	33
Hamilton, James, geb. in Irland 1819, gest. in Philadelphia 1878	III	374
Hamilton, James Whitelaw, lebt in Glasgow	III	564
Hammershoi, V., geb. 15. Mai 1864	III	260
Hamon, Louis, geb. in Plouha 5. Mai 1821, gest. 29. Mai 1874 in St. Raphaël	I	449
Hansen, Carl Frederik, geb. in Stavanger 30. Januar 1841, lebt in Kopenhagen	III	305
Hansen, Hans Nicolai, geb. in Kopenhagen 5. Mai 1853	III	250
Hansen, Konstantin, geb. 3. November 1804 in Rom, gest. 27. März 1880 in Kopenhagen	III	214
Hansteen, Nils, geb. in Rauen (Norwegen) 27. April 1855	III	321
Harburger, Edmund, geb. 4. April 1846 in Eichstätt	II	540
Harding, Chester, geb. in Conway Massachusetts 1792, gest. in Boston 1. April 1866	III	367
Hardy, Dudley geb. in Sheffield (Yorkshire) 15. Januar 1866	III	151
Harpignies, Henri, geb. 28. Juli 1819 in Valenciennes	II	384
Harrison, Alexander, geb. in Philadelphia, Schüler von Gérôme und Bastien-Lepage, lebt in Paris	III	381
Hart, James M., geb. in Kilmarnock, Schottland, 1828, studirte 1851 in Düsseldorf, lebte seit 1856 in New-York	III	374
Hartwich, Hermann, geb. in New-York 1853	III	392
Harvey, George, geb. 1806, gest. 22. Januar 1876 in Edinburg	III	544
Haseltine, William Stanley, geb. in Philadelphia, studirte in Düsseldorf	III	373
Hasenclever, Peter, geb. in Remscheid 18. Mai 1810, gest. in Düsseldorf 16. Dezember 1853	II	173
Haslund, Otto, geb. in Kopenhagen 4. November 1842	III	250
Hassam, Childe, lebt in New-York	III	400
Haug, Robert, geb. 27. Mai 1857 in Stuttgart, lebt daselbst	III	428
Haydon, Benjamin Robert, geb. in Plymouth 26. Januar 1786, gest. in London 22. Juni 1846	II	62
Heaphy, Thomas, geb. in London 29. Dezember 1775, gest. daselbst 19. November 1835	II	306
Hébert, Ernest, geb. 3. November 1817 zu Grenoble	II	127
Hedlinger, Johann Karl 1692—1771	III	263
Heffner, Karl, geb. 1849 in Würzburg, lebt in Florenz	III	429
Heilbuth, Ferdinand, geb. 1829 in Hamburg, gest. 19. November 1889 in Paris	III	36
Hellquist, Carl Gustav, geb. 1851 in Kungsör (Schweden), gest. 19. November 1890 in München I 442	III	276
Helsted, Axel, geb. in Kopenhagen 11. April 1847	III	231
Heim, Heinz, geb in Darmstadt 12. Dezember 1859	III	442
Heine, Thomas Theodor, geb. in Leipzig 28. Februar 1867	III	442
Hemy, Charles Napier, geb. in Newcastle-on Tyne 25. Mai 1841	III	146
Hendschel, Albert, geb. 9. Juli 1834 in Frankfurt a. M., gest. daselbst 22. October 1883	II	37
Hengeler, Adolf, geb. in Kempten 11. Februar 1863	III	443
Henkes, Gerk, lebt in Voorburg bei Haag	III	191
Henneberg, Rudolf, geb. in Braunschweig 13. September 1826, gest. daselbst 14. September 1876	I	416

	Band	Seite
Henner, Jean-Jacques, geb. in Bernweiler im Elsass 5. März 1829	I	362
Henningsen, Erik, geb. in Kopenhagen 29. August 1855, lebt daselbst	III	250
Henningsen, Frantz, geb. in Kopenhagen 22. Juni 1850	III	250
Henry, George, lebt in Glasgow	III	559
Herbert, John Rogers, geb. 23. Januar 1818 in Maldon (Essex)	II	481
Herbst, Thomas, geb. in Hamburg im Juli 1848	III	428
Herkomer, Hubert, geb. 1849 zu Waal in Bayern, lebt in London	III	138
Hermans, Charles, geb. 17. August 1839 in Brüssel	III	161
Herreyns, Willem Jacob, 1743–1827	I	382
Herrmann, Carl, geb. in Dresden 6. Januar 1802, gest. in Berlin 30. April 1880	I	219
Herrmann, Curt, geb. in Merseburg 1. Februar 1854	III	425
Hermann, Hans, geb. in Berlin 8. März 1858	III	425
Hertel, Albert, geb. 19. April 1843 in Berlin, lebt daselbst	II	252
Herterich, Ludwig, lebt in München	III	441
Hess, Heinrich, geb. 19. April 1798 in Düsseldorf, gest. 29. März 1863 in München	I	210
Hess, Ludwig, geb. in Zürich 16. October 1760, gest. daselbst 13. April 1800	I	97
Hess, Peter, geb. 29. Juli 1792 in Düsseldorf, gest. 4. April 1871 in München	II	119
Hesse, Alexandre, geb. in Paris 30. September 1806, gest. daselbst 7. August 1879	I	452
Heyden, Hubert von, geb. in Berlin, lebt in München	III	442
Heyerdahl, Hans Olaf, geb. in Dalarne in Schweden 8. Juli 1857, lebt in Christiania	III	310
Heymans, Joseph, geb. 11. Juni 1839 in Antwerpen	III	167
Hierl-Deronco, Otto, geb. in Memmingen 28. Juli 1859	III	442
Hildebrand, Ernst, geb. 1833 zu Falkenberg (Niederlausitz), lebt in Berlin	I	442
Hildebrandt, Eduard, geb. in Danzig 9. September 1817, gest. 25. October 1868 in Berlin	II	276
Hildebrandt, Theodor, geb. in Stettin 2. Juli 1804, gest. 28. September 1874 in Düsseldorf	I	230
Hilker, Georg Christian, geb. in Kopenhagen 5. Juni 1807, gest. 13. Januar 1875	III	214
Hill, Thomas, geb. in Birmingham 1829, kam nach Amerika 1841	III	370
Hillestrom, M. Per, 1805–1823 Professor an der Stockholmer Akademie	III	263
Hills, Robert, geb. in Islington 26. Juni 1769, gest. in London 14. Mai 1844	II 77	306
Hiltensperger, Johann, geb. in Haldenwang bei Kempten 1806, gest. 14. Juni 1890 in München	I	219
Hirth du Frênes, Rudolf, geb. in Gräfentonna 26. Juli 1846	II	552
Hitchcock, George, geb. Sept. 1850 in Providence Rhode Island M. S. Amerika, lebt in Egmond in Holland	III	385
Hoecker, Paul, geb. 11. August 1854 zu Oberlangenau in der Grafschaft Glatz, lebt in München	III	439
Hoeckert, Jean Fredrik, geb. in Jonköping 26. August 1826, gest. in Gotenborg 16. September 1866	III	271
Hoelzel, Adolf, geb. in Olmütz 13. Mai 1853	III	442
Hoese, Jean de la, geb. 1846 in St. Jans Molenbeeck (Brüssel)	III	170
Hoeteriks, Emile, geb. 1853 in Brüssel	III	171
Hogarth, William, geb. in London 10. Dezember 1697, gest. daselbst 26. October 1764	I	16
Hokusai, geb. in Yeddo 1760, gest. daselbst 13. April 1849	II	601
Holiday, Henry, lebt in London	III	508
Holl, Frank, geb. in Camden Town 4. Juli 1845, gest. in London 31. Juli 1888	III	134

	Band	Seite
Holmberg, August, geb. 1. August 1851 in München, lebt daselbst .	II	542
Holsöe, Carl, geb. 21. Dezember 1866	III	250
Homer, Winslow, geb. 1836 in Boston	III	395
Hook, James Clarke, geb. 21. November 1819 in London	III	141
Hoppner, John, geb. in Whitechapel 4. April 1758, gest. in London 23. Januar 1810	II	67
Horawsky, Apollinaris, geb. 1833, Schüler Calames und Achenbachs	III	334
Hornell, Edward, lebt in Glasgow	III	559
Horschelt, Theodor, geb. in München 16. März 1829, gest. daselbst 3. April 1870	II	120
Horsley, John, geb. 29. Januar 1817 in Brompton	II	481
Houghton, Arthur Boyd, geb. 1836, gest. 23. November 1875. . .	II	143
Howitt, Samuel, geb. 1765, gest in Somers Town 1822	II	306
Hubbard, Richard W., geb. in Middletown Ct.	III	373
Hubert, Alfred, geb. 28. März 1830 in Lüttich	III	171
Hübner, Carl, geb. 17. Juni 1814 in Königsberg (Preussen), gest. 5. Dezember 1879 in Düsseldorf	II	198
Hübner, Julius, geb. 27. Januar 1806 zu Oels in Schlesien, gest. 7. November 1882 in Loschwitz bei Dresden	I	231
Huet, Paul, geb. 3. October 1804 in Paris, gest. 9. Januar 1869 daselbst	II	292
Hughes, Arthur, geb. 1832 in London	III	506
Hugo, Victor, geb. 26. Februar 1802 in Besançon, gest. 22. Mai 1885 in Paris	II	287
Hummel, Theodor, geb. in Schliersee 15. November 1864	III	442
Hunt, William Holman, geb. 1827 in London	II	492
Hunt, William Morris, geb. 1824 zu Brattleborough (Amerika), gest. 1879	III	374
Hunter, Colin, geb. in Glasgow 1842	III	144
Huntington, Daniel, geb. in New-York 14. Oktober 1816	III	370
Impens, Josse, geb. 1840 in Brüssel	III	171
Inchbold, John W., geb. in Leeds 1830, gest. daselbst 1888 . . .	III	146
Induno, Girolamo, geb. 1827 in Mailand, gest. Januar 1891 daselbst	III	81
Ingres, Jean-Auguste Dominique, geb. in Montauban 29. August 1780, gest. in Paris 14. Januar 1867	I	319
Innes, George, geb. in Newburgh N. Y. 1. Mai 1825	III	396
Innes, George, d. J., auf den Ausstellungen vertreten seit 1877 . .	III	402
Irminger, Valdemar Henrik Nicolaj, geb. in Kopenhagen 29. Dezember 1850	III	250
Isabey, Eugène, geb. in Paris 22. Juli 1803, gest. daselbst 27. April 1886	I	334
Israels, Josef, geb. 27. Januar 1824 in Groeningen in Nordholland, lebt im Haag	III	181
Israels, Isaak, Sohn des Vorigen, lebt im Haag	III	191
Ittenbach, Franz, geb. 18. April 1813 in Königswinter, gest. 1. Dezember 1879 in Düsseldorf	I	232
Iwanow, Alexander, geb. 1806, gest. an der Cholera 3. Juli 1858 .	III	338
Iwanow, Andreas, Vater des Vorigen, geb. 1775, gest. an der Cholera 1848	III	330
Jackson, John, geb. 31. Mai 1778 in Lastingham (Yorkshire), gest. 1. Juni 1831 in London	II	67
Jacomb-Hood, George Percy, geb. in Redhill (Surrey) 6. Juli 1857 .	III	151
Jacob-Jacobs, Jacques Albert Michel, geb. in Antwerpen 19. Mai 1812, gest. 1880	III	162
Jacoby, Valerius, geb. 1834, malte 1861 den »Halt der Arrestanten«, 1869 die Gefangennahme Pirens	III	364
Jacque, Charles, geb. in Paris 23. Mai 1813	II	392

Digitized by Google

	Band	Seite
Jadin, Louis Godefroy, geb. in Paris 30. Juni 1805	II	392
Jankó, Johann, geb. in Tót-Komlós, Ungarn, 1833, lebt in Budapest	II	242
Jeanron, Philippe Auguste, geb. in Boulogne sur Mer 10. Mai 1810, gest. in Paris 1877	II	194
Jeaurat, Etienne, geb. in Paris 9. Februar 1699, gest. in Versailles 14. Dezember 1789	I	86
Jensen, Karl, geb. 22. November 1851	III	261
Jerichau-Baumann, Elisabeth, geb. in Warschau 27. November 1819, gest. 11. Juli 1881 in Kopenhagen	III	231
Jernberg, August, geb. 16. September 1826 in Stockholm, lebt in Düsseldorf	II	241
Jernberg, Olaf, geb. in Düsseldorf 23. Mai 1855	III	428
Jerndorff, August, geb. in Oldenburg 25. Januar 1846	III	244
Jimenez, Louis, geb. in Sevilla 1845	III	71
Johannot, Alfred, geb. 21. März 1800 in Offenbach, gest. in Paris 7. Dezember 1837	I	398
Johansen, Viggo, geb. in Kopenhagen 31. Januar 1851	III	246
Jonghe, Gustav de, geb. 1828 in Courtrai, gest. Februar 1893 in Antwerpen	III	160
Jonghe, Jean Baptiste de, geb. in Courtrai 8. Januar 1785, gest. in Brüssel 1844	III	162
Jongkind, Johann-Barthold, geb. 1819 in Latrop bei Rotterdam, gest. 1891 in Côte-Saint André (Isère)	III	192
Joors, Eugène, geb. 1850 zu Borgerhout bei Antwerpen, lebt in Antwerpen	III	174
Jordan, Rudolf, geb. 4. Mai 1810 in Berlin, gest. 26. März 1887 in Düsseldorf	II	174
Josephson, Ernst, geb. in Stockholm 1851	III	299
Juel, Jens, geb. in Gamborg 12. Mai 1745, gest. 27. Dezember 1802	III	200
Kämpffer, Eduard, geb. 13. Mai 1859 in Münster, Westfalen, lebt in München	III	428
Kappes, Alfred, lebt in New-York	III	396
Kalckreuth, Leopold Graf v., geb. 25. Mai 1855 in Düsseldorf	III	437
Kalckreuth, Stanislaus Graf v., geb. 24. Dezember 1821 zu Kozmin (Posen), lebt in München	II	274
Kallmorgen, Friedrich, geb. in Altona 15. November 1856	III	428
Kameke, Otto von, geb. 2. Februar 1829 zu Stolp in Pommern, lebt in Berlin	II	274
Kampf, Arthur, geb. in Aachen 26. September 1864	III	428
Kanoldt, Edmund, geb. 13. März 1845 in Grossrudestedt (Sachsen-Weimar), lebt in Karlsruhe	II	252
Kapkow, Jacob, geb. 1816, gest. 1854	III	336
Kate, Hermann ten., geb. 16. Februar 1822 im Haag, lebt daselbst	III	177
Kaufmann, Angelika, geb. 30. October 1741 in Chur, gest. in Rom 5. November 1807	I	115
Kauffmann, Hermann, geb. in Hamburg 7. November 1808, gest. daselbst 24. Mai 1889	II	165
Kauffmann, Hugo, geb. 7. August 1844 in Hamburg, lebt in München	II	233
Kaulbach, Fr. Aug., geb. 2. Juni 1850 in Hannover, lebt in München	II	542
Kaulbach, Wilhelm, geb. in Arolsen 15. October 1805, gest. in München 7. April 1874	I	221
Keene, Charles, geb. in Hornsey bei London 1823, gest. in London 1889	II	27
Kehren, Josef, geb. 30. Mai 1817 in Hülchrath, gest. 12. Mai 1880 in Düsseldorf	I	232
Keller, Albert, geb. 27. April 1845 zu Gais in der Schweiz	III	433
Keller, Wilhelm, geb. in Reutlingen 2. Februar 1854	III	442

Digitized by Google

	Band	Seite
Kennedy, William, geb. in Glasgow 1860	III	563
Kensett, J. F., geb. in Cheshire, Ct. 1818, gest. 1873	III	373
Keyzer, Nicaise de, geb. in Santvliet 26. Aug. 1813, gest. in Antwerpen 16. Juli 1887	I	387
Khnopff, Fernand, geb. 12. September 1858 in Grembergen, Westflandern	III	600
Kiederich, Paul, 1809—1850	I	233
Kielland, Kitty, geb. in Stavanger, 3. October 1844	III	320
Kindborg, John, geb. 1861	III	293
Kindermans, Jean Baptiste, geb. in Antwerpen 1805, gest. 1876	III	163
Kirner, Johann, geb. in Furtwangen in Baden 24. Juni 1806, gest. daselbst 19. November 1866	II	171
Kiprensky, Orest, eigentlich Schwalbe (Kiprensky wegen des Geburtsorts Koporie) geb. 1783, gest. 1836	III	330
Kittelsen, Theodor, geb. in Keragero (Norwegen) 23. April 1857	III	322
Klein, Johann Adam, geb. in Nürnberg 24. November 1792, gest. in München 21. Mai 1875	II	30
Klinger, Max, geb. 18. Februar 1856 in Leipzig	III	651
Klinkenberg, Johannes Christian Karel, geb. im Haag 1852, lebt in Amsterdam	III	196
Klodt, Baron von Jurgensburg, geb. 1832	III	354
Knaus, Louis, geb. 5. October 1829 in Wiesbaden, lebt in Berlin	II	213
Knight, Daniel Ridgway, geb. in Philadelphia, studirte seit 1872 in Paris unter Gleyre und Meissonier, lebt in Poissy	III	402
Knight, Joseph, lebt in London	III	147
Knille, Otto, geb. 10. September 1832 in Osnabrück, lebt in Berlin	I	417
Knyff, Alfred de, geb. in Brüssel	III	164
Kobell, Wilhelm, geb. 6. April 1766 in Mannheim, gest. 15. Juli 1855 in München	II	149
Koch, Joseph Anton, geb. in Obergibeln bei Elbigenalp im Lechthale 27. Juli 1768, gest. in Rom 12. Januar 1839	II	249
Kobke, Christen, geb. in Kopenhagen 26. Mai 1810, gest. 7. Februar 1848	III	223
Koehler, Christian, geb. 19. Oktober 1809 in Werben (Altmark), gest. 30. Januar 1861 in Montpellier	I	232
Koehler, Robert, geb. in Milwaukee 1854, lebt in München	III	392
Koekoek, Bernard Cornelius, geb. in Middelburg 11. Oktober 1803, gest. 5. April 1862 in Cleve	III	177
Konig, Hugo, geb. in Dresden 12. Mai 1856	III	442
Korner, Ernst, geb. 3. November 1836 zu Stibbe bei Marienwerder	II	276
Koldewerij, Bernard Marie, geb. in Dordrecht 23. November 1859	III	196
Kolstoe, Frederik, geb. 5. Marz 1860 in Hongsund, lebt in Bergen	III	310
Koroknyai, Otto, geb. in Ungarn, lebt in Paris	II	242
Korsuchin, Alexeï, geb. 1835, malte 1861 seinen »Betrunkenen Familienvater«	III	348
Koskull, Anders, geb. 27. November 1831 zu Stockholm	II	240
Kotzebue, Alexander, Sohn des Dichters, geb. 1815, gest 1889	III	350
Kovalevsky, Paul, geb. 1843	III	365
Krafft, Johan August, geb. in Altona 26. April 1798, gest. in Rom 29. Dezember 1829	III	214
Krafft, Per, arbeitete um 1830 in Stockholm	III	264
Krafft, Peter, geb. zu Hanau 15. September 1780, gest. in Wien 28. Oktober 1856	II	177
Kramskoi, Iwan, geb. 1837, gest. 1887	III	356
Kretzschmer, Hermann, geb. 1811 in Anklam, gest. 5. Februar 1890 in Berlin	II	141
Kreuger, Nils, geb. 1858, Schüler von Perséus in Stockholm und Laurens in Paris	III	291

Digitized by Google

	Band	Seite
Kroener, Christian, geb. 3. Februar 1838 in Rintelen, lebt in Düsseldorf	III	428
Krohg, Christian, geb. in Christiania 13. August 1852, lebt in Berlin	III	310
Kronberg, Julius, geb. 11. Dezember 1850 in Karlskrona, lebt in Stockholm	III	275
Krouthén, Johann, geb. 1858	III	293
Kröyer, Peter Severin, geb. in Stavanger 24. Juni 1851	III	238
Krüger, Franz, geb. in Radegast 3. September 1797, gest. in Berlin 21. Januar 1857	II	120
Kruseman van Elten, H. D, geb. 14. November 1829 in Alkmaar (Nordholland), lebt in New-York	III	374
Kryshitzky Konstantin, geb. 1858	III	365
Kubierschky, Erich, geb. in Franckenstein, Schlesien, 10. Juni 1854	III	442
Küchler, Albert, geb. 2. Mai 1803 zu Kopenhagen	III	209
Kuehl, Gotthard, geb. 1851 in Lübeck, lebt in München	III	438
Kuindshi, Archip, geb. 1842	III	355
Kulle, Axel, geb. 1846, studirte 1875—80 in Düsseldorf, 1880—85 in Paris, lebt in Stockholm	III	296
Kurzbauer, Eduard, geb. in Wien 2. März 1840, gest. in München 13. Januar 1879	II	232
Kuschel, Max, lebt in München	III	442
Kuytenbrower, Martin, geb. 1816, gest. 1850	III	178
Kyhn, Peter Vilhelm Karl, geb. 30. März 1819 in Kopenhagen	III	225
Lafrensen, Niklas gen. Lavreince, geb. in Stockholm 1746, gest. daselbst 1808	III	263
Lagorio, Leone, geb. in der Krim 1826	III	354
L'Allemand, Fritz, geb. in Hanau 1812, gest. in Wien 20. Sept. 1866	II	178
Lambert, Eugène, geb. in Paris 24. September 1825	II	392
Lambrechts, Jean Baptiste, geb. 1819 in Antwerpen, gest. 1885 in Schaerbeeck (Brüssel)	III	169
Lambrechts, Jean François Alois, geb. 1825 in Löwen	III	169
Lambrichs, Edmond Alphons Charles, geb 1830 in St. Joost ten Oode (Brüssel), lebt daselbst	III	173
Lamorinière, François, geb. 28. April 1828 in Antwerpen	III	163
Lampi, Johann Baptist geb. 31. Januar 1751 in Romeno (Tirol), gest. 21. Februar 1830 in Wien	II	177
Lançon, Auguste, geb. 16. Dezember 1836 in Saint Claude	II	392
Lancret, Nicolas, geb. in Paris 24. Januar 1690, gest. daselbst 14. Dezember 1743	I	72
Landseer, Edwin, geb. in London 7. März 1802, gest. daselbst 1. Oktober 1873	II	75
Lang, Heinrich, geb. 24. April 1838 in Regensburg, gest. in Munchen 8. Juli 1891	II	121
Langenmantel, Ludwig von, geb. 4. April 1854 in Kelheim	I	442
Langhammer, Arthur, geb. in Lützen 6. Juli 1855	III	442
Larsen, Emanuel, geb. in Kopenhagen 15. September 1823, gest. 21. September 1859	III	226
Larsson, Carl, geb. in Stockholm 1855	III	298
Larsson, Marcus, geb. 1825 in Atvidaberg, gest. in London 1864	III	2,8
Lauder, Robert Scott, geb. in Edinburgh 1803, gest. 1869	III	541
Lauters, Paul, geb. 1806, gest. in Brüssel 1875	III	162
Laurens, Jean Paul, geb. 29. März 1838 in Fourqueveaux bei Toulouse	I	377
Lavery, John, geb. 1858 in Glasgow	III	558
Lawrence, Thomas, geb. in Bristol 4. 1769, gest. in London 7. Januar 1830	II	65
Lawson, Cecil, geb. in Wellington (Shropshire) 1851, gest. in London 11. Juni 1882	III	144
Leader, Benjamin William, geb. in Worcester 1831	III	146

Digitized by Google

	Band	Seite
Lebedew, Michael, geb. in Dorpat 1815, gest. in Neapel an der Cholera 1837	III	353
Lebrun, Elisabeth-Louise Vigée-, geb. in Paris 16. April 1755, gest. daselbst 30. März 1842	I	129
Lebschée, Karl August, geb. 1800 in Schmigel in Preussisch Polen, gest. 13. Juni 1877 in München	II	33
Leech, John, geb. 1817 in London, gest. daselbst 29. October 1864	II	25
Leemans, Egide François, geb. 1839 in Antwerpen, gest. 1876 daselbst	III	170
Leemputten, Frans van, geb. 1850 in Werchter bei Löwen, lebt in Antwerpen	III	169
Lefebure, Jules, geb. in Tournan (Seine et Marne) 14. März 1834	I	361
Leibl, Wilhelm, geb. in Köln 26. October 1846, lebt in Aibling	II	551
Leighton, Sir Frederick, geb. 3. Dezember 1830 in Scarborough (Yorkshire), lebt in London	III	98
Leistikow, Walter, geb. in Bromberg 25. October 1865	III	425
Leleux, Adolphe, geb. 15. November 1812 in Paris, gest. daselbst 1891	II	195
Lemoch, Carl, geb. 1841	III	348
Le Moine, François, geb. in Paris 1688, gest. daselbst 1737	I	73
Lenbach, Franz, geb. 13. Dezember 1836 in Schrobenhausen in Oberbaiern, lebt in München	II	546
Lens, Andreas Cornelis, geb. 31. März 1739 in Antwerpen, gest. 30 März 1822 in Brüssel	I	382
Le Poittevin, Eugène, geb. 31. Juli 1806 in Paris, gest. in Auteuil 6. August 1870	II	455
Le Prince, Jean-Baptiste, 1733—1781	I	86
Lepsius, Reinhold, geb. in Berlin 14. Juni 1857	III	425
Lerche, Vincent Stoltenberg, geb. 5. September 1837 in Tönsberg (Norwegen), gest. in Düsseldorf 28. Dezember 1892	III	305
Leslie, Charles Robert, geb. in Clerkenwell 11. October 1794, lebte 1799—1811 in Amerika, gest. in London 5. Mai 1859	II	91
Leslie, George, geb. 2. Juli 1835 in London, lebt daselbst	III	130
Lessing, Carl Friedrich, geb. 15. Februar 1808 in Breslau, gest. 4. Juni 1880 in Karlsruhe . . . . . I 23, 420	II	253
Leutze, Emanuel, geb. 24. Mai 1816 in Gmund in Württemberg, gest. 18. Juli 1868 in Washington . . . . . I 442	III	369
Lewis, John Frederick, geb. in London 14. Juli 1805, gest. in Walton-on-Thames 15. August 1876	II	142
Lewitan, Isaak, stellt seit 1884 bei den »Wanderern« aus	III	355
Lewitzky, geb. 1735, gest. 1822	III	328
Leys, Hendrik, geb. 18. Februar 1815 in Antwerpen, gest. daselbst 26. August 1869	I	452
Lhermitte, Léon, geb. 3. Juli 1844 in Mont St. Père (Aisne) bei Château-Thierry, lebt in Paris	III	25
Liebermann, Max, geb. 29. Juli 1849 in Berlin, lebt daselbst	III	411
Lier, Adolf, geb. 21. Mai 1827 zu Herrenhut, gest. 30. September 1882 in Brixen	III	408
Liezenmeyer, Alexander, geb. 24. Januar 1839 in Raab (Ungarn), lebt in München	I	442
Liljefors, Bruno, geb. 1860, lebt in Upsala	III	294
Lindegren, Amalia, geb. 1814 in Stockholm, gest. daselbst 27. Dezember 1891	III	268
Linden, Felix ter, geb. 12. August 1836 in Lodelinsart (Hennegau)	III	171
Lindenschmit, Wilhelm senior, geb. in Mainz 12. März 1806, gest. in München 12. März 1848	I	219
Lindenschmit, Wilhelm, geb. in München 20. Juni 1829, lebt daselbst	I	442
Lindholm, Lorenz August, geb. in Stockholm 1819	III	268
Lindman, Axel, geb. 1848, studirte in Paris 1875—1880	III	293

Digitized by Google

	Band	Seite
Linnell, John, geb. in Bloomsbury 16. Juni 1792, gest. in Redstone 20. Januar 1882	II	318
Liotard, Jean-Etienne, geb. 22. Dezember 1702 in Genf, gest. daselbst 12. Januar 1789	I	72
Lipps, Richard, geb. in Berlin 26. October 1857	III	442
Locher, Carl, geb. in Flensburg 21. November 1851	III	254
Loffitz, Ludwig, geb. 21. Juni 1845 zu Darmstadt	II	541
Logsdail, Walter, lebt in London	III	150
Long, Edwin, lebt in London	II	481
Longhi, Pietro, geb. in Venedig 1702, gest. daselbst 1762	I	86
Lonza, Antonio, geb. 1846 in Triest, lebt in Venedig	III	84
Lorentzen, Christian August, geb. in Sönderborg 10. August 1749, gest. in Kopenhagen 8. Mai 1828	III	212
Lossenko, Anton, geb. 1737, Schüler Rotaris u. Viens, 1772 Director der Petersburger Akademie, gest. 1773	III	328
Loudan, Mouat, lebt in London	III	137
Ludwig, Carl, geb. 8. Januar 1839 in Römhild, lebt in Berlin	II	274
Luminais, Evariste, geb. 14. October 1822 zu Nantes, lebt in Paris	I	374
Lundberg, Gustav, geb. in Stockholm 1695, gest. daselbst 1786	III	263
Lundbye, Johann Tomas, geb. in Kallundborg 1. September 1818, gefallen bei Flensburg 26. April 1848	III	223
Lundgren, Egron, geb. 18. Dezember 1815 in Stockholm, gest. daselbst 16. Dezember 1875	III	266
Lundström, Ernst, geb. 1853	III	293
Lutteroth, Askan, geb. 1842 in Hamburg, lebt in Berlin	II	276
Macallum, Hamilton, geb. in Kyles (Schottland) 1843	III	551
Macbeth, James, geb. in Glasgow 1847	III	145
Macbeth, Robert, geb. in Glasgow 1848	III	551
Mac Callum, Andrew, geb. in Nottingham 1828	III	145
Mac Culloch, Horatio, geb. in Glasgow 1805, gest. 1867	III	544
Mac Ewen, Walter, geb. in Chicago 13. Februar 1860, lebt in Paris	III	384
Macgregor, Robert	III	549
Maclise, Daniel, geb. in Cork (Irland) 25. Januar 1811, gest. in London 25. April 1870	II	71
Mac Whirter, John, geb. 27. März 1839 zu Collinton bei Edinburgh	III	551
Madou, Jean-Baptiste, geb. in Brüssel 26. Januar 1796, gest. daselbst 3. April 1877	II	181
Madrazo, Federico, geb. 12. Februar 1815 in Rom	III	57
Madrazo, José, geb. 1781, gest. 1859	III	57
Madrazo, Raimundo, geb. 24. Juli 1841 in Rom	III	72
Maffei, Guido von, geb. in München 1. Juli 1838	III	442
Magnus, Eduard, geb. in Berlin 1799, gest daselbst 1872	I	416
Makart, Hans, geb. in Salzburg 27. Mai 1840, gest. in Wien 3. Oct. 1884	I	423
Makowsky, Constantin, geb. 1839 in Moskau, lebt in Paris	III	358
Makowsky, Wladimir, geb. 1846 in Moskau	III	359
Malmström, Joh. August, geb. 14. August 1829 zu Vestra Ny (Ostgotland), lebt in Stockholm	III	273
Manet, Edouard, geb. in Paris 1833, gest. daselbst 30. April 1883	II	613
Mann, Harrington, lebt in Glasgow	III	564
Marcelin (Emile Planat), geb. 1825, gest. 24. Dezember 1887	II	57
Marcke, Emile van, geb. 25. August 1827 in Sèvres, gest. 24. Dezember 1890 in Hyères	II	391
Marchal, Charles, geb. 1838 in Paris, gest. daselbst 31. März 1877	II	237
Marée, Georg de (auch Desmarées), geb. in Stockholm 1697, gest. in München 1776	III	263
Marées, Hans v., geb. 24. Dezember 1837 in Elberfeld, gest. 5. Juni 1887 in Rom	III	621

	Band	Seite
Margitay, Tihamér, geb. in Ungvár 27. October 1859	II	242
Marilhat, Prosper, geb. in Vertaizon 20. März 1811, gest. in Thiers 13. September 1847	II	135
Maris, Jacob, geb. 25. August 1837 im Haag	III	194
Maris, Willem, geb. 1835 im Haag	III	191
Markelbach, Alexander, geb. 27. August 1824 in Antwerpen, lebt in Schaerbeck bei Brüssel	I	452
Marne, Jean Louis de, geb. in Brüssel 1754, gest. in Batignolles bei Paris 1829 I 99	II	385
Marneffe, François de, geb. in Brüssel 1793, gest. 1877 in St. Joost-ten-Oode (Brüssel)	III	162
Marr, Carl, geb. in Milwaukee, Wisconzin, 14. Februar 1858	III	390
Mars (Maurice Bonvoisin), geb. 26. Mai 1849 in Verviers (Belgien)	II	59
Marshall, Robert Angelo Kittermaster, geb. in London 1819	III	146
Marstrand, Vilhelm, geb. in Kopenhagen 24. Dezember 1810, gest. 25. März 1873 daselbst	III	210
Martin, Elias, geb. 1740 in Stockholm, gest. daselbst 1804	III	264
Martin, Henri, lebt in Paris	III	593
Mas y Fondevilla, Arcadio, lebt in Barcelona	III	70
Mason, George Hemming, geb. in Wetley Abbey in Staffordshire 11. März 1818, gest. in Hammersmith 22. October 1872	III	114
Massaux, Léon, geb. in Gent 21. März 1845	III	169
Matejko, Johann, geb. 30. Juli 1838 in Krakau, gest. daselbst 2. November 1893	I	442
Matthieu, Oscar-Pierre, geb. in Saint-Jean de Fos 1845, Schüler Cogniets und Cabanels, gest. 1881	I	373
Maurier, George Du, geb. 6. März 1834 in Paris	II	27
Mauve, Anton, geb. in Zaandam 1888	III	195
Max, Gabriel, geb. 25. August 1840 in Prag, lebt in München	I	430
Mayer, Constanze, geb. in Paris 1778, gest. daselbst 26. Mai 1821	I	270
Meerts, Frans, geb. in Gent 1837	III	171
Meissonier, Ernest, geb. in Lyon 21. Februar 1815, gest. in Paris 31. Januar 1891 I 452	II	107
Melbye, Anton, geb. in Kopenhagen 13. Februar 1818, gest. in Paris 10. Januar 1875	III	226
Melchers, Julius Gari, geb. in Detroit (Amerika) 1860	III	384
Mellery, Xavier, geb. in Laeken (Brüssel) 9. August 1845	III	171
Melville, Arthur, lebt in London	III	557
Mengs, Anton Rafael, geb. in Aussig 12. Mai 1728, gest. in Rom 29. Juni 1779	I	112
Menzel, Adolf, geb. 8. Dezember 1815 in Breslau, lebt in Berlin I 464	II	520
Mesdag, Hendrik Willem, geb. 25. Februar 1831 zu Grönnigen, lebt im Haag	III	196
Mestschersky, Arseny, geb. 1834	III	354
Meunier, Constantin, geb. 1831 in Brüssel	III	157
Meyer, Claus, geb. 20. November 1856 zu Linden bei Hannover, lebt in Karlsruhe	II	541
Meyer, Ernst, geb. in Altona 11. Mai 1797, gest. in Rom 1. Februar 1861	III	214
Meyer v. Bremen, Johann Georg, geb. 28. October 1813 in Bremen gest. in Berlin, 24. Dezember 1886	III	396
Meyerheim, Friedrich Eduard, geb. in Danzig, 7. Januar 1808, gest. in Berlin 18. Januar 1879	II	166
Meyerheim, Paul, geb. 13. Juli 1842 in Berlin, lebt daselbst	II	523
Meytens, Martin von, geb. in Stockholm 1699, gest. in Wien 1770	III	263
Michael, Max, geb. 23. März 1823 in Hamburg, gest. 24. März 1891	II	532
Michallon, Achille, geb. in Paris 22. October 1796, gest. daselbst 24. September 1822	II	283

	Band	Seite
Michel, Georges, geb. in Paris 1763, gest. daselbst 1843	II	288
Michetti, Francesco Paolo, geb. 1852 zu Chieti	III	78
Millais, John Everett, geb. 8. Juni 1829 zu Southampton, lebt in London	II	501
Millet, Jean Francois, geb. in Gruchy bei Cherbourg 4. April 1814, gest. in Barbizon 20. Januar 1875	II	393
Mintrop, Theodor, geb. in Heithausen an der Ruhr 4. April 1814, gest. in Dusseldorf 3. Juni 1870	I	232
Miranda, Don Pedro Rodriguez de, 1696—1766	I	99
Mjassojedow, Grigory, geb 1835	III	365
Moller, Niels Björnson, geb. in Norwegen 10. Juli 1827	II	275
Moerner, Hjalmar, geb. in Stockholm, erst Offizier, besuchte 1821 Italien, gest. vor 1843	III	267
Moessmer, Jacob, geb. 1780 in Wien	II	33
Moller, Theodor v., geb. 1812, bis 1836 Officier, malte 1840 in Rom den »Kuss«, 1857 unter dem Einfluss Overbecks »St. Johannes auf Patmos«, gest. 1875	III	336
Monchablon, Jan, geb. 6. September 1854 in Châtillon	III	44
Monet, Claude Jean, geb. 14. November 1840 in Paris	II	644
Monnier, Henry, geb. in Paris 6. Juni 1805, gest. daselbst 3. Januar 1877	II	45
Montalba, Clara, geb. 1842 zu Cheltenham (Gloucestershire)	III	149
Montenard, Frédéric, geb. in Paris 17. Mai 1849	III	41
Monteverde, Luigi, geb. in Lugano 1845, lebt in Mailand	III	86
Monticelli, Adolphe, geb. in Marseille 14. October 1824, gest. daselbst 26. Mai 1886	III	537
Moore, Albert, geb. in York 1841, gest. in London 1892	III	105
Moore, Henry, geb. in York 1831	III	147
Moore, Humphrey, geb. 1841 in New-York	III	378
Moran, Edward, geb. 1829 zu Bolton (Lancashire)	III	400
Moran, Peter, geb. 4. März 1812 zu Bolton	III	399
Moran, Thomas, geb. 1837 zu Bolton	III	400
Moreau, Gustave, geb. 6. April 1826 in Paris	III	569
Morelli, Domenico, geb. 26. August 1826 in Neapel	III	76
Morgan, Mathew, geb. 1840	III	373
Morgan, William, geb. in London 1826	III	373
Morgenstern, Christian, geb. in Hamburg 29. September 1805, gest. in München 27. Febr. 1867	II	263
Morland, George, geb in Haymarket 26. Juni 1763, gest. 29. October 1804 in London	II	73
Morland, Valère, geb. in Sables d'Olonne (Vendée) 1846	II	59
Morot, Aimé, geb. in Nancy 16. Juni 1850 I 373	II	114
Morosow, Alexander, geb 1835	III	342
Morris, Philipp Richard, geb. 4. Dezember 1838 zu Devonport (Devonshire), lebt in London	III	131
Morris, William geb. 1834 in London	III	505
Morton, Thomas Corsan, lebt in Glasgow	III	564
Mosler, Henry, geb. in New-York 6. Juni 1841	III	375
Mount, William S., geb. in Long-Island 1806, gest. 1868	III	371
Mücke, Heinrich, geb. 9. April 1806 in Breslau, gest. 16. Januar 1891 in Düsseldorf	I	226
Müller, Leopold Karl, geb. 1831 in Dresden, gest. 4. August 1892 zu Weidlingen bei Wien	II	142
Müller, Morten, geb. 29. Februar 1828 zu Drontheim in Norwegen, lebt in Düsseldorf	II	275
Müller, Peter Paul, geb. in Berlin 1. Februar 1853	III	442
Müller, Victor, geb. 29. März 1829 in Frankfurt a. M., gest. 21. Dezember 1871 in München I 415	II	550

Digitized by Google

	Band	Seite
Müller, William J., geb. in Bristol 1812, gest. daselbst 8 September 1845	II	315
Muhrmann, Henry, lebt in Hastings bei London	III	389
Mulready, William, geb. in Ennis (Irland) 1. April 1786, gest. in London 7. Juli 1863	II	92
Munkacsy, Michael, geb. 10. October 1846 zu Munkács, lebt in Paris	III	634
Munthe, Gerhard, geb. zu Skanshagen in Norwegen 17. Juli 1849, lebt in Christiania	III	319
Munthe, Ludwig, geb. 11. März 1843 auf Aaroën (Norwegen), lebt in Düsseldorf	II	275
Murphy, John Francis	III	400
Murray, David, geb. in Glasgow 1851, lebt in London	III	145
Nadar (Felix Tournachon), geb. in Paris 5. April 1820	II	57
Nasmyth, Alexander 1758—1814	III	514
Nasmyth, Patrick, geb. in Edinburg 7. Januar 1787, gest. in Lambeth 17. August 1831	III	544
Navez, François, geb. in Charleroi 16. November 1787, gest. 16. November 1869 in Brüssel	I	383
Neff, Timotheus v., geb. in Estland 1805, malte seit 1843 an den Bildern der Isaakskathedrale in Petersburg, gest. 1876	III	337
Nesterow, stellt seit 1889 bei den Wanderern religiöse Bilder aus (Vision des heil. Sergius), lebt in Kiew	III	365
Netti, Francesco, geb. in Sant' Eramo 2 Dez. 1834, lebt in Neapel	III	81
Neubert, Louis, geb. 1846, gest. in Sonnenstein b. Pirna 25. März 1892	III	408
Neuhaus, Hermann, geb. in Barmen 29. Februar 1864	III	442
Neuhuys, Albert, geb. in Utrecht 10. Juni 1844, lebt im Haag	III	191
Neureuther, Eugen, geb. in München 13. Januar 1806, gest. daselbst 23. März 1882	II	37
Neuville, Alphonse de, geb. in St. Omer 31. Mai 1836, gest. in Paris 19 Mai 1885	II	113
Newton, Gilbert Stuart, geb. in Halifax (Neuschottland) 2. September 1795, gest. in Chelsea 5. August 1835	II	90
Nicol, Erskine, geb. in Leith 1825	III	544
Nigris, Giuseppe de, geb. 1812 in Neapel	III	81
Nilson, Amandus, geb. 1833 in Mandal (Norwegen), lebt in Christiania	III	317
Nisen, Felix, geb. 1850 in Lüttich gest. 1889 daselbst	III	173
Nisen, Mathieu J., geb. 1819 in Francorchamps, gest. 1885 in Lüttich	III	173
Niss, Thorvald, geb. in Assens 7. Mai 1842	III	254
Nittis, Giuseppe de, geb. in Barletta bei Neapel 1846, gest. 22. August 1884 in Paris	III	32
Nono, Luigi, geb. in Fusina, lebt in Venedig	III	86
Nordenberg, Bengt, geb. 22. April 1822 zu Komperskalla bei Blekingen, lebt in Düsseldorf	II	240
Nordgren, Axel, geb. 5. Dezember 1828 zu Stockholm, gest. 12. Februar 1888 in Düsseldorf	III	269
Nordling, Adolf, geb. in Karlshamm 1840, studirte 1872/73 unter Sörensen in Kopenhagen, gest. 1888	III	293
Nordström, Carl, geb. 1855, lebt in Varberg, Schweden	III	202
Normann, Eilert Adelsteen, geb. 1. Mai 1848 in Bodö in Norwegen, lebt in Düsseldorf	II	275
Northcote, James, geb. in Plymouth 22. October 1746, gest. in London 13. Juli 1831	II	62
Norton, William E., geb. in Massachusetts	III	373
Nuijen, Wynant Jan Joseph, geb. im Haag 1813, gest. 1859	III	177
Nyberg, Ivar, geb. 1855	III	297
Nys, Carl, geb. 1858 in Antwerpen	III	171

	Band	Seite
Oberländer, Adam, geb. in Regensburg 1. October 1845, lebt in München	II	38
Odevaere, Joseph Denys, 1778–1830	I	383
Oesterlind, Allan, geb. 1853	III	296
Olde, Hans, lebt in Friedrichsort, Schleswig-Holstein	III	441
Oldham, William Stott of, geb. in Oldham 20. Nov. 1857, lebt in London	III	151
Ommeganck, Balthazar Paul, geb. in Antwerpen 1755, gest. daselbst 1826	III	168
Opie, John, geb. in St. Agnes bei Truro Mai 1761, gest. in London 9. April 1807	II	62
Oppler, Ernst, geb. 1867 in Hannover	III	412
Orchardson, William Quiller, geb. 1835 in Edinburgh	III	546
Orlowsky, Alexander, geb. in Warschau 1777, erst Soldat, dann Gaukler, kam 1802 nach Russland, gest. 2. März 1832	III	331
Orlowsky, Wladimir, geb. 1842	III	355
Oudry, Jean-Baptiste, geb. 17. März 1686 in Paris, gest. in Beauvais 3. April 1755	I	99
Ouless, Walter William, geb. 21. September 1848 in St. Helier auf Jersey, lebt in London	III	137
Overbeck, Friedrich, geb. 3. Juli 1789 in Lübeck, gest. 12. November 1869 in Rom	I	202
Owen, Samuel, geb 1768, gest. in Sunbury 8. Dezember 1857	II	306
Oyens, David, geb. in Amsterdam 29. Juli 1842, lebt in Brüssel	III	191
Oyens, Pieter, geb. in Amsterdam 1842, lebt in Brüssel	III	191
Paelinck, Joseph, geb. 20. März 1781 in Ostacker bei Gent, gest. 9. Juni 1839 in Brüssel	I	383
Palizzi, Filippo, geb. 1818 in Vasto in den Abruzzen, lebt in Neapel	III	76
Palizzi, Giuseppe, geb. 1813 zu Lanciano in den Abruzzen, gest. 1. Januar 1888 in Paris	II	392
Palm, Gustav Wilhelm, geb. 14. März 1810 in Christianstad, gest. 20. September 1890 in Stockholm	III	266
Palmer, Samuel, geb. in Newington 27. Januar 1805, gest. in London 24. Mai 1881	II	306
Pannini, Giovanni Paolo, geb. 1692 in Piacenza, gest. in Rom 1765	I	98
Parmentier, Georges, geb. 1870 in Ostende	III	169
Parsons, Alfred, geb. in Somersetshire (England) 2. December 1847	III	394
Parton, Ernest, geb. 1845 zu Hudson N. Y.	III	146
Pasini, Alberto, geb. 1826 in Busseto	II	143
Passini, Ludwig, geb. in Wien 1832	III	391
Pater, Jean Bapt. Jos., geb. in Valenciennes 1696, gest. in Paris 25. Juli 1736	I	72
Paterson, James, lebt in Glasgow	III	561
Paton, Joseph Noel, geb. 1821 zu Dunfermline (Schottland)	II	484
Pauli, Georg, geb. 1855, lebt in Stockholm	III	299
Paulsen, Julius, geb. 22. October 1860, lebt in Kopenhagen	III	257
Pauwels, Ferdinand, geb. 15. August 1830 zu Eckeren bei Antwerpen, lebt in Dresden	III	413
Peale, Charles Wilson, geb. in Chesterton, Amerika, 1741, gest. 1826	III	367
Pearce, Charles Sprague, geb. in Boston, lebt in Paris	III	380
Peck, Orrin, geb. in Amerika, lebt in München	III	392
Pedersen, Viggo, geb. in Kopenhagen 11. März 1854	III	254
Pelez, Fernand, geb. in Paris 1848	I	374
Pelouse, Léon, geb. in Pierrelaye (Seine-et-Oise) 1845, gest. daselbst 31. Juli 1891	III	46
Perow, Wassily, geb. 1833, gest. 1882	III	345
Peske, Géza, geb. in Kelecsény, Ungarn, 22. Januar 1859	III	442
Pesne, Antoine, geb. in Paris 23 Mai 1683, gest. in Berlin 5. Aug. 1757	I	90
Peterssen, Eilif, geb. 4. September 1852 zu Christiania	III	313

Digitized by Google

	Band	Seite
Peters, Wilhelm Otto, geb. in Christiania 17. August 1851	III	320
Petit, Léonce, geb. 1839 in Taden (Côtes du Nord), gest. in Paris 20. August 1884	II	59
Pettenkofen, Aug. v., geb. 10. Mai 1821 in Wien, gest. daselbst 31. März 1889	II	533
Pettie, John, geb. 1839 in Edinburgh, gest. 21. Febr. 1893 in Hastings	III	545
Petzholdt, Ernst Christian, geb. in Kopenhagen 1. Januar 1805, gest. in Patras 1. August 1838	III	214
Philipon, Charles, geb. in Lyon September 1800, gest. in Paris 31. Januar 1862	II	47
Phillip, John, geb. in Aberdeen 19. April 1817, gest. in Kensington 27 Februar 1867	II	517
Philipsen, Theodor, geb. in Kopenhagen 10. Juni 1840	III	254
Picard, Louis, geb. in Paris 1850	III	593
Picot, François Édouard, geb. in Paris 17. October 1786, gest. daselbst 15. März 1868	III	182
Pidoll, Karl von, geb. 7. Januar 1847 in Wien, lebt in Paris	III	621
Pienemann, Jan Willem, geb. zu Abcoude bei Amsterdam 1779, gest. in Amsterdam 1853	III	177
Piglhein, Bruno, geb. 19. Februar 1848 in Hamburg, lebt in München	III	430
Piloty, Karl, geb. 1. Oktober 1826 in München, gest. in Ambach 21. Juli 1886	I	420
Pils, Isidor, geb. 19. Juli 1813 in Paris, gest. 3. September 1875 in Donarnenez	II	103
Pinwell, George John, geb. in London 16. Dezember 1842, gest. daselbst 8. September 1875	III	124
Pissarro, Camille, geb. in der Normandie 1831	II	638
Pissarro, Lucien, Sohn des Vorigen, lebt in Paris	III	43
Plagemann, Karl, geb. in Södertelje 1805	III	264
Pletsch, Oskar, geb. 26. März 1830 in Berlin, gest. 12. Januar 1888 in Niederlössnitz bei Dresden	II	37
Plüddemann, Hermann, geb. 17. Juli 1809 in Colberg, gest. 24. Juni 1866 in Dresden	I	234
Poetzelberger, Robert, geb. 1856 in Wien, lebt in Karlsruhe	III	429
Pointelin, Auguste Emanuel, geb. 1839 zu Arbois (Jura)	III	44
Poljenow, Wassily, geb. 1814	III	365
Popow, Andreï, geb. 1832	III	342
Portaels, Jean François, geb. 1. Mai 1818 zu Vilvorde bei Brüssel	III	191
Powell, William Henry, geb. in Ohio 1824, gest. 1879	III	370
Poynter, Edward, geb. 20. März 1836 in Paris	III	101
Pradilla, Francisco, geb. 1847 in Villanueva da Gallago, Provinz Saragossa, lebt in Rom	III	66, 74
Preller, Friedrich, geb. 25. April 1804 in Eisenach, gest. 23. April 1878 in Weimar	II	250
Preller, Friedrich d. J., geb 1. Sept. 1838 in Weimar, lebt in Dresden	II	252
Prinsep, Valentine, geb. 14. Februar 1836 in Indien	III	101
Prjanischnikow, Ilarion, geb. 1839	III	348
Protais, Alexandre, geb. 1826 in Paris, gest. 24. Januar 1890 daselbst	II	103
Prout, Samuel, geb. in Plymouth 17 September 1783, gest. in Camberwell 10. Februar 1852	II	306
Prudhon, Pierre Paul, geb. in Cluny 4. April 1758, gest. in Paris 16. Februar 1823	I	264
Pukirew, Wassily, geb. 1832	III	348
Puvis de Chavannes, Pierre, geb. 14. Dezember 1826 in Lyon	III	576
Quadrone, Gian Battista, geb. 1844 in Mondovi in Piemont, lebt in Turin	III	86

	Band	Seite
Rabending, Fritz, geb. in Wien 22. Februar 1862	III	442
Rabus, geb. 1800, gest. 1857	III	354
Raeburn, Henri, geb. 4. März 1756 in Stockbridge, gest. 8. Juli in Edinburgh	II	67
Raffaelli, Francisque-Jean, geb. in Paris 1845	III	29
Raffet, Auguste Marie, geb. in Paris 1. März 1894, gest. in Genua 8. Februar 1860	II	105
Rahl, Carl, geb. in Wien 13. August 1812, gest. daselbst 9. Juli 1865	II	177
Ramberg, Arthur von, geb. 4. September 1819 in Wien, gest. 5. Februar 1875 in München	II	551
Ramirez, Manuel, lebt in Madrid	III	66
Ramsay, Allan, geb. in Edinburg 1713, gest. in Dover 10. August 1784	III	543
Randon, Gilbert, geb. 1810 in Lyon, gest. 1. April 1884 in Paris	II	58
Ranger, H. W., lebt in New-York	III	401
Rasmussen, Georg Andreas, geb. in Stavanger (Norwegen) 7. Aug. 1842	III	320
Räuber, Wilhelm, geb. 1849 in Marienwerder	III	442
Ravet, Victor, geb. 1840 in Elsene (Brüssel)	III	171
Redon, Odilon, geb. in Paris 1862	III	593
Regamey, Guillaume, geb. in Paris, gest. daselbst 20. März 1870.	II	113
Regemorter, Ignatius van, geb. in Antwerpen 1785, gest. das. 1873	II	181
Regnault, Henri, geb. in Paris 30. October 1843, gefallen bei Buzenval 19. Januar 1871	I	380
Regnault, Jean Baptiste, geb. in Paris 10. October 1754, gest. daselbst 12. November 1829	I	148
Reid, George, geb. in Aberdeen, Präsident der Edinburger Akademie	III	551
Reid, John Robertson, geb. 6. Aug. 1851 in Edinburg, lebt in London	III	133
Reid-Murray, J., lebt in Glasgow	III	564
Reinhart, Charles S., geb. in Amerika, lebt in Paris	III	394
Reinicke, René, geb. in Streuz Naundorf 22. März 1860	III	443
Reiniger, Otto, geb. in Stuttgart 27. Februar 1863	III	428
Renan, Ary, geb. 1855 in Paris	III	593
Renoir, Firmin Auguste, geb. 25. Februar 1841 in Limoges	II	636
Renouard, Paul, geb. 1845 in Cour-Cheverny, lebt in Paris	III	54
Répin, Elias, geb. 25. Juli 1844 in Tschuguew	III	359
Rethel, Alfred, geb. 15. Mai 1816 in Diepenbend bei Aachen, gest. in Düsseldorf 1. Dezember 1859	I	238
Reynolds, Joshua, geb. in Plympton 16. Juli 1723, gest. in London 23. Februar 1792	I	25
Ribera, Carlo Luis, geb. in Rom 1812	III	57
Ribot, Théodule, geb. 8. August 1823 in Breteuil (Departement Eure), gest. in Colombes bei Paris 11. September 1891	II	473
Ricard, Gustave, geb. 1. September 1823 in Marseille, gest. in Paris 23. Januar 1872	II	465
Richards, W. T., geb. in Philadelphia	III	373
Richmond, William Blake, geb. 29. November 1843 in York	III	508
Richter, Gustav, geb. 3. August 1823 in Berlin, gest. daselbst 3. April 1884	I	416
Richter, Ludwig, geb. 28. September 1803 in Dresden, gest. daselbst 19. Juni 1884	II	33
Rico, Martin	III	72
Riedel, August, geb. 27. Dezember 1799 in Bayreuth, gest. 6. August 1883 in Rom	II	128
Riedinger, Johann Elias, geb. in Augsburg 1698, gest. daselbst 1767	I	99
Riefstahl, Wilhelm, geb. in Neustrelitz 15. August 1827, gest. in München 11. October 1888	II	233
Riesener, Louis, geb. in Paris 1808, gest. daselbst 1878	II	196
Ring Lauritz, geb. 15. August 1854, lebt in Kopenhagen	III	250

Digitized by Google

	Band	Seite
Ritter, Henry, geb. in Montreal in Canada 26. Mai 1816, gest. in England 21. Dezember 1853	II	174
Rivière, Briton, geb. 14. August 1840 in London, lebt daselbst	III	107
Robbe, Louis, geb. in Courtrai 17. Nov. 1807	III	168
Robert, Hubert, geb. 22. Mai 1733, gest. daselbst 15. April 1808 I 96	II	280
Robert, Leopold, geb. 13. Mai 1794 in Les Eplatures bei Neufchatel, gest. in Florenz 20. März 1835	II	122
Robert-Fleury, Nicolas, geb. in Köln 8. August 1792, gest. 5. Mai 1890 in Paris	I	344
Roche, Alexander, geb. 1862 in Glasgow	III	560
Rochegrosse, Georges, geb. in Versailles 2. August 1859	I	377
Roed, Jörgen, geb. in Ringsted 13. Januar 1808	III	209
Rörbye Martinus Christian, geb. in Drammen in Norwegen 17. Mai 1803, gest. 29. August 1848	III	209
Roelofs, Willem, geb. 10. März 1822 in Amsterdam	III	163
Rohde, Johan, geb. 1. November 1856	III	260
Rokotow, Theodor, Schüler Rotaris, Hofmaler Katharinas II., gest. 1810	III	328
Roll, Alfred, geb. 10. März 1847 in Paris	III	27
Rolshoven, Julius, geb. in Detroit, Michigan, Amerika 28. Oktober 1858	III	404
Romney, George, geb. in Dalton-in-Furness (North Lancashire) 26. Dezember 1734, gest. daselbst November 1802	II	64
Rops, Félicien, geb. 1845 in Namur, lebt in Paris	III	594
Roqueplan, Camille, geb. in Mallemart 18. Februar 1800, gest. in Paris 20. September 1855 I 344	II	291
Rosales, Eduardo, gest. in Rom 1873	III	57
Rosen, Georg Graf v., geb. 13. Febr. 1843 in Paris, lebt in Stockholm	III	274
Rosenberg, Edvard, geb. 1854, lebt in Stockholm	III	293
Rosenboom, Margaretha (jetzt Frau Vogel), geb. im Haag 24. Oct. 1843	III	197
Rosenstand, Vilhelm, geb. in Kopenhagen 31. Juli 1838	III	231
Roskovics, Ignaz, geb. in Szálok, Ungarn, 1854, lebt in Pest	II	242
Roslin, Alexander 1718—1793	III	263
Ross, Christian Meyer, geb. in Flekkefjord (Norwegen) 22. Nov. 1843	III	320
Rosseels, Jacques, geb. 1828 in Antwerpen	III	167
Rosset-Granget, Edouard, geb. in Vincennes	III	44
Rossetti, Dante Gabriel, geb. in London 12. Mai 1828, gest. 9. April 1882 in Birchington-on-Sea	III	472
Rotari, Pietro, geb. 1707 in Verona, gest. 1762 in Petersburg	I	86
Rotta, Antonio, geb. 28. Februar 1828 in Görz, lebt in Venedig	III	86
Rottmann, Karl, geb. 11. Januar 1798 in Handschuchsheim, gest. 6. Juli 1850 in München	II	249
Rottmann, Leopold, geb. 12. November 1812 in Heidelberg, gest. 26. März 1881 in München	II	250
Rousseau, Philippe, geb. 22. Februar 1816 in Paris, gest. 5. Dezember 1887 daselbst	II	471
Rousseau, Théodore, geb. in Paris 15. April 1812, gest. in Barbizon 22. Dezember 1867	II	332
Rowlandson, Thomas, geb. Juli 1756 in London, gest. daselbst 22. April 1827	II	21
Roybet, Ferdinand, geb. in Uzès 20. April 1840, lebt in Paris	II	470
Ruben, Christian, geb. 30. November 1805 in Trier, gest. 8. Juli 1875 in Wien	II	177
Rump, Gotfred, geb. in Hillerød 8. Dezember 1816	III	226
Runciman, Alexander, geb. in Edinburg 1736, gest. das. 21. Oct. 1785	III	543
Runciman, John, geb. in Edinburg 1744, gest. in Neapel 1766	III	543
Runge, Philipp Otto, geb. 23. Juni 1777 in Wolgast, gest. 2. Dezember 1810 in Hamburg	II	4
Russ, Robert, geb. 7. Juni 1847 in Wien	III	426

Digitized by Google

	Band	Seite
Russell, John, geb in Guildford April 1744, gest. in Hall 20. April 1806	II	67
Ruths, Valentin, geb. 6. März 1825 in Hamburg, lebt daselbst . . .	II	260
Rydberg, Gustav Fredrik, geb. 13. September 1835 in Malmö	III	280
Sala y Francés, Emilio, geb. in Alcoy bei Valencia, 1850, lebt in Paris	III	73
Salmson, Hugo, geb. 1843 in Stockholm, lebt seit 1868 in Paris . .	III	283
Saloman, Geskel, geb. 1. April 1821 in Tondern (Schleswig) . . .	III	268
Samberger, Leo, geb. in Ingolstadt 14. August 1861	III	412
Sanchez, Don Mariano Ramon, geb. in Valencia 1740, gest. in Madrid 1822	I	99
Sandberg, Johan Gustav, geb. in Stockholm 1782, gest daselbst 1854	III	267
Sande Bakhuysen, Julius van de, geb. 18. Juni 1835 im Haag . . .	III	197
Sant, James, geb. 23. April 1820 in Croydon	III	137
Santoro, Rubens, geb. in Mongrasseno bei Cosenza 1843	III	81
Sargent, John Singer, geb. in Florenz 1856, lebt in London	III	386
Sarjanko, Sergeï, geb. 1818, seit 1856 Lehrer an der Moskauer Akademie, gest. 1870	III	340
Sauerweid, Alexander, geb. 1783, gest. in Petersburg 1849	III	350
Sawitzky, Konstantin, geb. 1845, seit 1874 Mitglied der Wanderausstellungen, 1888 »Abschied der Rekruten«	III	348
Schadow, Wilhelm, geb. in Berlin 6. Dezember 1789, gest. in Düsseldorf 19. März 1862	I	226
Schampheleer, Edmond de, geb. in Brüssel 1825	III	162
Schamschin, Peter, geb. 1811	III	336
Schebuew, Wassily, geb. 1777 in Kronstadt, seit 1835 Director der Petersburger Akademie, gest. 1855	III	336
Scheffer, Ary, geb. in Dordrecht 10. Februar 1795, gest. in Argenteuil 15. Juni 1858	I	333
Schelfhout, Andreas, geb. im Haag 16. Febr. 1787, gest. das. 19. April 1870	III	178
Schendel, Petrus van, geb. 21. April 1806 in Terheyden (Nordbrabant), gest. 28. Dez. 1870 in Brüssel	III	177
Schindler, Carl, geb. in Wien 1822, gest. daselbst 1842	II	178
Schindler, Emil, geb. in Wien 1842, gest. in Westerland-Sylt 10. August 1892	III	426
Schirmer, Joh. Wilhelm, geb. 5. September 1807 in Jülich, gest. 11. September 1863 in Karlsruhe	II	259
Schischkin, Iwan, geb. 1831	III	354
Schleich, Eduard, geb. in Haarbach bei Landshut 12. October 1812, gest 9. Januar 1874 in München	II	270
Schlittgen, Hermann, geb. 23. Juni 1859 in Roitzsch, Provinz Sachsen	III	443
Schmaedel, Max von, geb. in Augsburg 14. Mai 1856	III	442
Schmid, Mathias, geb. 14. November 1835 zu See im Paznauner Thal in Tirol, lebt in München	II	231
Schnetz, Victor, geb. 14. April 1787 in Versailles, gest. 16. März 1870 in Paris	II	127
Schnorr, Julius, von Carolsfeld, geb. in Leipzig 26. März 1794, gest. in Dresden 24. Mai 1872	I	208
Schoenchen, Leopold, geb. in Augsburg 1. Februar 1855	III	442
Schönleber, Gustav, geb. 3. Dezember 1851 zu Bietigheim in Württemberg, lebt seit 1880 in Karlsruhe	III	428
Schrader, Julius, geb. in Berlin 16. Juni 1815	I	417
Schreyer, Adolf, geb. in Frankfurt a. M. 9. Mai 1828, lebt in Paris	II	142
Schroedter, Adolf, geb. 28. Juni 1805 in Schwedt a. O., gest. in Karlsruhe 9. Dezember 1875	II	172
Schrotter, Alfred von, geb. in Wien 12. Februar 1856	III	442
Schwabe, Carlos, lebt in Paris	III	391
Schwartz, Wjaceslaus, geb. 1838, Schüler Kaulbachs, Lefebures und Comtes, gest. 1869	III	364

	Band	Seite
Schwind, Moritz, geb. in Wien 21. Januar 1804, gest. in München 8. Februar 1871	I	243
Scott, David, geb. in Edinburg 10. Oct. 1806, gest. das. 5. März 1849	III	467
Seymanowski, Waclaw, lebt in München	III	441
Segantini, Giovanni, geb. in Arco 15. Jan. 1858, lebt in Val d'Albola in der Schweiz	III	86
Seligmann, Georg, geb. 22 April 1866, lebt in Kopenhagen	III	261
Seurat, George, geb. in Paris 1859, gest. daselbst 1891	III	43
Shannon, J. J., geb. 1863 in Amerika, lebt seit 1878 in London	III	137
Shirlaw, Walter, geb. in Paisley (Schottland) 1837	III	396
Shurawlew, Thirsus, geb. 1836	III	342
Siemiradzky, Hendrik, geb. 1843 bei Charkow, lebt in Rom	III	337
Signac, Paul, geb. in Paris 11. November 1863	III	43
Simonsen, Niels, geb. 10. Dezember 1807 in Kopenhagen, gest. 12. Dezember 1885 daselbst	III	214
Sinding, Elisabeth, geb. in Stavanger 16. März 1846	III	321
Sinding, Otto Ludwig, geb. in Drontheim (Norwegen) 16. Dezember 1842, lebt in Christiania	III	306
Sisley, Alfred, geb. in Paris, Schuler von Gleyre	II	643
Skanberg, Karl, geb. 1850, gest. 1883	III	286
Skarbina, Franz, geb. in Berlin 24. Februar 1849	III	124
Skovgaard, Joachim, geb. in Kopenhagen, 18. November 1856	III	258
Skovgaard, Niels, geb. in Kopenhagen 2. November 1858	III	258
Skovgaard, Peter Chr., geb. 4. April 1817 in Hammerhus bei Ringsted, gest. in Kopenhagen 13. April 1876	III	224
Skramstad, Ludwig, geb. in Hamar (Norwegen), 30. Dezember 1855	III	320
Skredsvig, Christian, geb. 12. März 1854 in Modu (Norwegen)	III	312
Skuteczky, Domenico, geb. in Gairing, Ungarn, 9. Februar 1850	II	212
Slingeneyer, Ernest, geb. 29. Mai 1823 in Loochristy bei Gent	I	390
Slott-Möller, Agnes, geb. 1862, lebt in Kopenhagen	III	260
Slott-Möller, Harald, geb 17. August 1864	III	260
Smith, Carl Frithjof, geb. in Drontheim (Norwegen) 1859	III	306
Smith-Hald, Frithjof, geb. in Christiansund 13. September 1846	III	320
Sodermark, Johan Per, geb. 3. Juni 1822 in Stockholm, gest. das. 1889	III	267
Sorensen, Frederik, geb. in Besserby bei Kopenhagen 8. Februar 1818	III	226
Sohn, Carl, geb. 10. Dezember 1805 in Berlin, gest. 25. November 1867 in Cöln	I	231
Sokolow, Iwan, geb. 1823	II	342
Sonne, Jörgen Valentin, geb. 24. Juni 1801 zu Birkeröd auf Seeland, gest. Anfang October 1890 in Kopenhagen	III	210
Soot, Eilif, geb. in Aremark 24. April 1858	III	320
Spangenberg, Gustav, geb. 1. Februar 1828 in Hamburg, gest. 19. November 1891 in Berlin	I	452
Spartali, Marie (Mrs. Stillmann), geb. in London, lebt in Rom	III	508
Spence, Harry, lebt in Glasgow	III	564
Spitzweg, Carl, geb. 5. Februar 1808 in München, gest. daselbst 23. September 1885	II	158
Sprague-Pearce, Charles, geb. in Boston, lebt in Paris	III	380
Staebli, Adolf, geb. 31. Mai 1842 in Winterthur	III	408
Stahl, Friedrich, geb. in München 27. Dezember 1863	III	425
Stallaert, Joseph, geb. 1825 zu Merchtem	III	159
Stanhope, R. Spencer, stellte seit 1860 aus	III	504
Stark, James, geb. in Norwich 1794, gest. in London 24. März 1859	II	304
Stauffer, Karl, geb. in Trübschachen 2. September 1857, gest. in Florenz 25. Januar 1891	III	654
Steffeck, Karl, geb. in Berlin 4. April 1818, gest. 11. Juli 1890 in Königsberg	II	120

	Band	Seite
Steinbrück, Eduard, geb. 3. Mai 1803 in Magdeburg, gest. 3. Februar 1882 in Landeck (Schlesien)	I	231
Steinhausen, Wilhelm, geb. in Sorau 2. Februar 1846, lebt seit 1876 in Frankfurt am Main	III	634
Steinle, Eduard, geb. 2. Juli 1810 in Wien, gest. 19. September 1886 in Frankfurt a. M.	I	207
Sternberg, Wassily, geb. 1818, seit 1841 in Italien, gest. in Rom 1845	III	341
Stevens, Alfred, geb 11. Mai 1828 in Brüssel, lebt daselbst II 460,	III	160
Stevens, Joseph, geb. 1822 in Brüssel, gest. 2. August 1892 daselbst	III	169
Stevenson, Macaulay R., lebt in Glasgow	III	495
Stewart, Julius L., geb. in Philadelphia, lebt in Paris	III	378
Stilke, Hermann, geb. 29. Januar 1803 in Berlin, gest. 22. September 1860 daselbst	I	234
Stillmann, Marie, geb. Spartali, Schülerin Madox Browns, lebt in Rom	III	508
Stobbaerts, Jan, geb. in Antwerpen 18. Marz 1838	III	159
Stoltenberg-Lerche, Vincent, geb. 5. September 1837 zu Tönsberg, Norwegen, gest. in Düsseldorf 28. Dezember 1892	II	241
Stone, Marcus, geb. in London 1840	III	130
Stop (Louis Pierre Morel-Retz), geb. 5. Juni 1825 in Dijon	II	59
Storm van's Gravesande, Charles de, geb. 1841 in Breda	III	196
Strähuber, Alois, geb. 28. Februar 1814 in Mondsee (Salzkammergut), gest. in München 31. Dezember 1883	I	219
Strobentz, Fritz, geb. in Budapest 25. Juli 1856	III	442
Strudwick, J. M., geb. 1849 in Clapham	III	506
Stschedrin, Sylwestr, geb. 1791, ging 1818 nach Italien, gest. in Sorrent 28 Oktober 1830	III	352
Stuart, Charles Gilbert, geb. in Narragansett R. J. 1756, gest. in Boston 1828	III	367
Stubbs, George, geb. in Liverpool 1724, gest. in London 10. Juli 1807	II	73
Stuck, Franz, geb. in Tettenweis 23. Februar 1863		
Sudkowsky, Rubin, geb. 1850, gest. 1885	III	355
Surikow, Wassily, geb. 1848, 1877 an der Ausschmückung der Heilandskirche in Moskau thätig, 1881 »Hinrichtung der Strelitzen«, 1888 »Bojarin Morosow«	III	364
Suvée, Joseph-Benoit, geb. in Brügge 1743, gest. in Rom 9. Februar 1807	I	382
Swebach, geb. in Paris 1800, gest. 1870	III	288
Swerts, Jan, geb. 1825 in Antwerpen, gest. 11. August 1879 in Marienbad	I	391
Swertschkow, Nikolaus, geb. 1817	III	356
Swiedomsky, Alexander, geb. 1849, Schüler der Düsseldorfer Akademie und Munkacsys, lebt in Rom	III	365
Swiedomsky, Paul, Schüler der Düsseldorfer Akademie und Munkacsys, seit 1875 in Rom	III	365
Swjetoslawsky, Sergius, stellt seit 1884 bei den Wanderern aus	III	356
Syberg, Fritz, geb. 28. Juli 1862	III	230
Sylvestre, Joseph-Noel, geb. in Béziers 24. Juni 1847	I	374
Tadema, Lorenz Alma, geb. 8. Januar 1836 zu Drontryp in Friesland, lebt in London	III	102
Tarbell, Charles Edmund, lebt in New-York	III	403
Tassaert, Octave, geb. in Paris 26. Juli 1800, gest. 21. April 1874	II	196
Taurel, Charles Edouard, geb. in Paris 15. Marz 1824	III	178
Tegner, Hans, geb. 30. November 1854	III	212
Tejedor, Alcazar, geb. 1852 in Madrid	III	70
Tenniel, John, geb. 1820 in London	II	481
Thaulow, Fritz, geb. in Christiania 20. October 1847, lebt daselbst	III	318
Thayer, Abbot, geb. 1849 in Boston	III	403

	Band	Seite
Thegerström, Robert, geb. 1854	III	292
Thiele, Johann Alexander, geb. 26. März 1685 in Erfurt, gest. in Dresden 22. Mai 1752	I	98
Thierbach, Richard, geb. in Stollberg a. H. 9. Juni 1860	III	430
Thörne, Alfred, geb. 1850	III	293
Tholen, Willem Bastiaan, geb. in Amsterdam 13. Februar 1860	III	197
Thoma, Hans, geb. 2. October 1839 in Bernau im Schwarzwald, lebt in Frankfurt a. M.	III	626
Thomas, Grosvenor, lebt in Glasgow	III	562
Thomsen, Carl, geb. in Kopenhagen, 6. April 1847	III	250
Thoren, Otto von, geb. 1828 in Wien, gest. in Paris 15. Juli 1889	III	426
Thumann, Paul, geb. 5. October 1834 in Tschacksdorf i. d. Lausitz	III	413
Tidemand, Adolf, geb. 14. August 1814 zu Mandal in Norwegen, gest. in Christiania 25. August 1876	II	171
Tiffany, Louis C., geb. in New-York 1848	III	400
Timm, Wilhelm, geb. in Riga, Herausgeber des illustrirten Journals »Chudoshestwenny Listok«	III	342
Tirén, Johan, geb. 1853	III	296
Tischbein, Wilhelm, geb. zu Hayna in Hessen 1751, gest. in Eutin 1829	I	89
Tissot, James, geb. in Nantes 15. October 1836, lebt in London	II	464
Tito, Ettore, geb. 1859 in Castellamare am Golf von Neapel, lebt in Venedig	III	86
Tocqué, Louis, geb. in Paris 1696, Schwiegersohn von J. M. Nattier, 1757—59 in Russland thätig, gest. in Paris 10. Februar 1772	III	328
Tolstoi, Graf Theodor, geb. 1783, erst Marineoffizier, dann Medailleur, 1828 Vicepräsident der Petersburger Akademie	III	330
Toorop, Jan, geb. in Poerworedjo (Insel Java), 20. Dezember 1860	III	197
Toudouze, Edouard, geb in Paris, Schüler von Pils und Leloir	I	373
Toulmouche, Auguste, geb. 21. September 1829 in Nantes, gest. 17. October 1890 in Paris	II	460
Tour, Maurice Quentin de la, geb. 5. September 1704 in St. Quentin, gest. daselbst 18. Februar 1788	I	72
Trayer, Jules, geb. 1821 in Paris	III	472
Treml, Friedrich, geb. in Wien 1816, gest. daselbst 1852	II	178
Troost, Cornelis, geb. 8. October 1697 in Amsterdam, gest. daselbst 7. März 1750	I	86
Troy, Jean François de, geb. in Paris 1679, gest. in Rom 24. Jan. 1752	I	74
Troyon, Constant, geb. in Sèvres 28. August 1810, gest. 20. März 1865, in Paris	II	387
Trübner, Wilhelm, geb. 3. Februar 1851 in Heidelberg, lebt in München	II	563
Trumbull, John, geb. in Lebanon 6. Juni 1756, gest. in New-York November 1843	III	368
Trutowsky, Konstantin, geb. 1826 in Kleinrussland, gest. 1893	III	342
Tryon, Dwight William, geb. in New-York 1824	III	399
Tschaggeny, Charles, geb. 1815 in Brüssel	III	168
Tschernezow, Grigorij, geb. 1801, gest. 1865	III	354
Tschernezow, Nikanor, geb. 1804, gest. 1879	III	354
Tschistjakow, Paul, geb. 1832, malte 1861 »Sophie Witowtowna«	III	364
Turner, Joseph Mallord William, geb. 23. April 1775 in London, gest. daselbst 19. Dezember 1851	II	293
Tuxen, Laurits Regner, geb. in Kopenhagen 9. Dezember 1853, lebt daselbst	III	243
Ubbelohde, Otto, geb. in Marburg (Hessen) 5. Januar 1867	III	442
Uckermann, Carl, geb. in den Lofoten 31. Januar 1855, lebt in Christiania	III	320
Ugrümow, Grigorij, geb. 1764, seit 1820 Rector der Petersburger Akademie, gest. 1823	III	330

	Band	Seite
Uhde, Fritz von, geb. 22. Mai 1848 in Wolkenburg (Sachsen) . . .	III	637
Ulrich, Charles Fredrick, geb. in New-York 18. Oktober 1859 . . .	III	391
Ury, Lesser, lebt in Berlin	III	425
Vagó, Paul, geb. in Jászapúri 12. Aug. 1853, lebt in Budapest . . .	II	242
Vail, Eugène, geb. in Saint-Servan 29. September 1857, lebt in Paris	III	384
Valenciennes, Henri, geb. in Toulouse 6 Dezember 1750, gest. in Paris 16. Februar 1819	II	281
Van Elten, Krusemann, geb. in Alkmaar (Holland) 1829.	III	374
Vannutelli, Scipione, geb. in Rom 1834, lebt daselbst	III	86
Vanvitelli, Gasparo, geb. in Utrecht 1647, gest. in Rom 1736 . . .	I	98
Varley, John, geb. in London 17. August 1778, gest. daselbst 17. November 1842	II	321
Vautier, Benjamin, geb. in Morges am Genfersee 27. April 1829, lebt in Düsseldorf	II	219
Vedder, Elihu, geb. in New-York Februar 1836	III	402
Veit, Philipp, geb. 18. Dezember 1793 in Berlin, gest. 18. Dezember 1877 in Mainz	I	201
Velten, Wilhelm, geb. in Petersburg 11. Juni 1847	III	412
Vera, Alejo, geb. zu Viñuela (Provinz Malaga), Schüler Madrazos .	III	66
Verboeckhoven, Eugen, geb. in Warneton in Westflandern 9. Juni 1798, gest. in Brüssel 19. Januar 1881	III	168
Vereschagin, Basil, geb. 26. October 1842 zu Tscherepovet (Gouv. Nowgorod)	III	348
Verhas, Frans, geb. 1827 in Termonde, lebt in Paris	III	160
Verhas, Jan, geb. in Termonde 1834, lebt in Brüssel	III	160
Verlat, Charles, geb. 1824 in Antwerpen, gest. daselbst 23. October 1890	III	158
Vermehren, Joh. Frederik, geb. 12 Mai 1823 zu Ringsted auf Seeland	III	218
Vernet, Carle, geb. in Bordeaux 14. August 1758, gest. 27. November 1836 in Paris	II	43, 386
Vernet, Horace, geb. 30. Juni 1789 in Paris, gest. daselbst 17. Januar 1863	II	99
Vernet, Joseph, geb. 14. August 1714 in Avignon, gest. 3. Dezember 1789 in Paris	I	96
Verstappen, Martinus, geb. in Antwerpen 1773, gest. 1840	III	162
Verstraete, Theodor, geb. in Gent 1852, lebt in Antwerpen	III	174
Verwée, Alfred, geb. 23. April 1838 in St. Joost-ten-Oode (Les Bruxelles)	III	169
Vibert, Jean-Georges, geb. in Paris 30. September 1840	I	463
Vien, Joseph Marie, geb. in Montpellier 18. Juni 1716, gest. in Paris 27. März 1809	I	134
Vierge (Daniel Urrabieta), geb. 1847, gest. 1882	III	55
Villegas, José, geb. in Sevilla 24. August 1848	III	71
Villodas, Ricardo, geb. 1846 in Madrid, lebt seit 1880 in Rom . . .	III	67
Vincent, François-Andre, geb. in Paris 30. Dezember 1746, gest. daselbst 3. August 1816	I	148
Vincent, George, geb. in Norwich 27. Juni 1796, gest. um 1851	II	304
Vinea, Francesco, geb. 1845 in Forli in der Romagna, lebt in Florenz	III	84
Viniegra y Lasso, Salvadore, geb. in Cadiz 1862	III	70
Vinnen, Karl, geb. in Bremen 28. August 1863	III	442
Vogel, Christian Leberecht, geb. 6. April 1759 in Dresden, gest. daselbst 11. April 1816	I	91
Vogel, Hugo, geb. 15. Februar in Magdeburg 1855, lebt in Berlin .	III	425
Volion, Antoine, geb. 20. April 1833 zu Lyon	II	471
Volz, Wilhelm, geb. in Karlsruhe 8. Dezember 1855	III	645
Vonnoh, Robert William, lebt in Philadelphia	III	402
Voss, Carl, geb. in Rom 19. Juli 1856	III	442

	Band	Seite
Wagner, Alexander, geb. in Pest 16. März 1838, lebt in München	I	442
Wagner, Carl, geb. in Rossdorf bei Meiningen 1797. Todesjahr unbekannt	II	32
Wagner, Ludwig Christian, geb. in Wetzlar 1799, gest. daselbst 1839	II	33
Wahlberg, Alfred, geb. 6. August 1834 in Stockholm	III	279
Wahlbom, Karl, geb. 1810, gest. 21. April 1858	III	268
Wahle, Fritz, geb. in Prag 1861	III	443
Waldmüller, Ferdinand, geb. in Wien 1793, gest. das. 23. Aug. 1865	II	179
Waldorp, Anton, geb. in Basch 1803, gest. 1867	III	178
Walker, Frederik, geb. in Marylebone 1840, gest. in St. Fillans (Perthshire) 5. Juni 1875	III	118
Wallander, Alf, geb. 1862	III	296
Wallander, Wilhelm, geb. 15. Mai 1821 in Stockholm, gest. daselbst 6. Februar 1888	II	240
Walton, Edward Arthur, lebt in Glasgow	III	563
Wappers, Gustav, geb. in Antwerpen 23. August 1803, gest. 6. Dezember 1874 in Paris	I	384
Ward, Edward Mathew, geb. 1816 in London, gest. daselbst 15. Januar 1879	II	481
Ward, James, geb. in London 23. Oktober 1769, gest. daselbst 17. November 1859	II	74
Warnek, Alexander, geb. 1782, gest. 1843	III	336
Wassiliew, Theodor, geb. 1850, gest. 1873 in der Krim	III	355
Wassnezow, Apollinaris, stellt seit 1883 bei den »Wanderern« aus	III	355
Wassnezow, Victor, geb. 1848 in Wiaska, malte 1884 »Drei Prinzessinnen aus dem unterirdischen Reiche«, später an der Bemalung der Wladimirkirche in Kiew thätig	III	365
Watelet, geb. 1780 in Paris, gest. daselbst 21. Juni 1866	II	283
Watteau, Antoine, geb. in Valenciennes 10. Oktober 1684, gest. in Nogent sur Marne 18. Juli 1721	I	68
Watts, George Frederick, geb. 1818 in London	III	511
Wauters, Emile, geb. 29. November 1849 in Brüssel	III	172
Webster, Thomas, geb. in Pimlico 20. März 1800, gest. in Craubrook (Kent) 23. September 1886	II	93
Weeks, Edwin, geb. 1849 in Boston, lebt in Paris	III	377
Weir, John, geb. in West Point N.-Y. 1841	III	401
Weir, Julian Alden, geb. in West Point N.-Y. 1843	III	401
Weishaupt, Victor, geb. 6. März 1848 in München	III	440
Weissenbruch, Jan, geb. im Haag 1822, lebt daselbst	III	177
Wenban, Sion L., geb. 9. März 1848 in Cincinnati, Ohio U. S. Amerika	III	392
Wenezianow, Alexei, geb. 1779 in Njeshin, Schüler Borowikowskys, gest. 5. Dezember 1845	III	332
Wenglein, Joseph, geb. 5. Oktober 1845 in München	III	408
Wentzel, Nils Gustav, geb. in Christiania 7. Oktober 1859	III	310
Werenskiold, Erik, geb. 11. Februar 1855 in Kongsvinger, lebt in Sandviken bei Christiania	III	321
Wereschagin, Wassily, geb. 1842, Schüler Gérômes, 1867—68 in Turkestan, 1874—76 in Indien, 1877 in der Krim, 1884 in Syrien und Palaestina	III	348
Werenskiold, Oskar Arnold, geb. 1844 in Christiania, lebt daselbst	III	310
Werner, Anton v., geb. 9. Mai 1843 in Frankfurt a. O., lebt in Berlin	II	531
West, Benjamin, geb. 10. Oktober 1738 in Springfield (Pennsylvania), gest. in London 11. März 1820	II	68
Wetterling, Alexander Clemens, geb. 1796, gest. 1858	III	267
Whirter, John Mac, geb. 27. März 1839 zu Collinton bei Edinburg, lebt in London	III	551
Whistler, James, Mc. Neil, geb. 1834 zu Lowell, Mass., lebt in London	III	522

	Band	Seite
Whittredge, Worthington, geb. in Ohio 1820	III	373
Wickenberg, Per, geb. 1812 in Malmö, gest. in Paris 19. Dezember 1846	III	268
Wiertz, Antoine, geb. 22. Februar 1806 in Dinant, gest. 18. Juni 1865 in Brüssel	II	203
Wilkie, David, geb. in Cults (Fifeshire) 18. November 1785, gest. 1. Juni 1841 bei Malta	II	81
Willems, Florent, geb. 8. Januar 1823 in Lüttich, lebt in Paris	I	452
Willette, Adolfe, geb. in Chalons sur Marne 1857	III	52
Willewalde, Gottfried, geb. 1818	III	350
Willroider, Ludwig, geb. 1815 in Villach	II	276
Willumsen, J. F., geb. 7. September 1863	III	260
Wilson, P. Macgregor, lebt in Glasgow	III	564
Wilson, Richard, geb. in Pinegas in Montgomery 1. August 1714, gest. in Clanberis in Wales Mai 1782	I	46
Wilwarth, Lemuel Everett, geb. in Massachusetts, studirte 1859 in München bei Kaulbach, 1864 in Paris bei Gérôme und wirkte seit 1870 als Lehrer an der New-Yorker Akademie	III	374
Winge, Marten Eskil, geb. 21. September 1825 zu Stockholm	III	272
Winne, Lievin de, geb. in Gent 1821, gest. in Brüssel 13. Mai 1880	III	173
Wint, Peter de, geb. in London 21. Jan. 1784, gest. das. 30. Juni 1849	II	317
Winterhalter, Franz, geb. 20. April 1806 in Menzenschwand bei St. Blasien, gest. 8. Juli 1873 in Frankfurt a. M.	II	546
Wolkow, Efim, geb. 1848, seit 1878 Mitglied der Wanderausstellungen	III	355
Woods, Henry, geb. 23. April 1846 in Warrington, lebt seit 1876 in Venedig	III	150
Woolner, Thomas, geb. 17. Dezember 1825 zu Hadleigh (Suffolk) gest. 7. October 1892 in London	II	485
Wootton, John, gest. in London im Januar 1765	II	72
Worobjew, Maxim, geb. 1787, gest. 1855	III	351
Wright, Joseph, geb. in Bordentown 1756, gest. in Philadelphia 1793	III	367
Wyllie, William Lionel, geb. 1851 in London	III	148
Yon, Edmond, geb. 31. März 1836 zu Montmartre (Paris)	III	46
Yvon, Adolphe, geb. 1817 zu Eschweiler (Lothringen)	II	102
Zacho, Christian, geb. in Aarhus 31. März 1843	III	255
Zahrtmann, Kristian, geb. in Ronne 31. März 1843, lebt in Kopenhagen	III	232
Zamaçois, Edoardo, geb. in Bilboa um 1840, gest. 1871	III	72
Zezzos, Alessandro, lebt in Venedig	III	86
Ziem, Felix, geb. 25. Febr. 1821 zu Côte d'or (Beaune), lebt in Paris	II	456
Zimmermann, Ernst, geb. in München 24. April 1852, lebt daselbst	III	636
Zoll, Kilian, geb. in Skane 1818, gest. 1860	II	240
Zorn, Anders, geb. in Dalarne 1860	III	300
Zügel, Heinrich, geb. 22. October 1850 zu Murhardt in Schwaben, seit 1869 in München	III	440

Digitized by Google

Digitized by Google